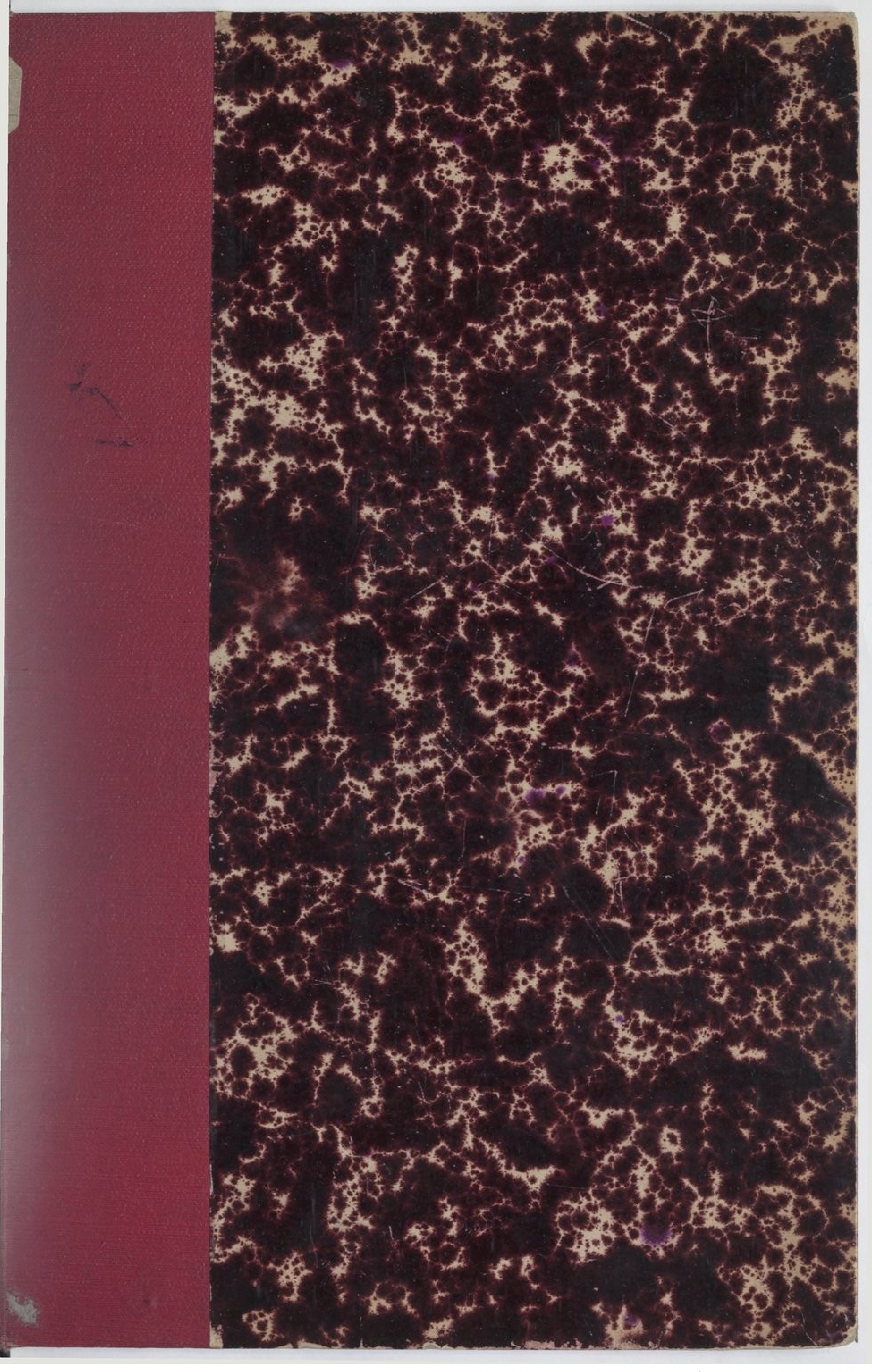
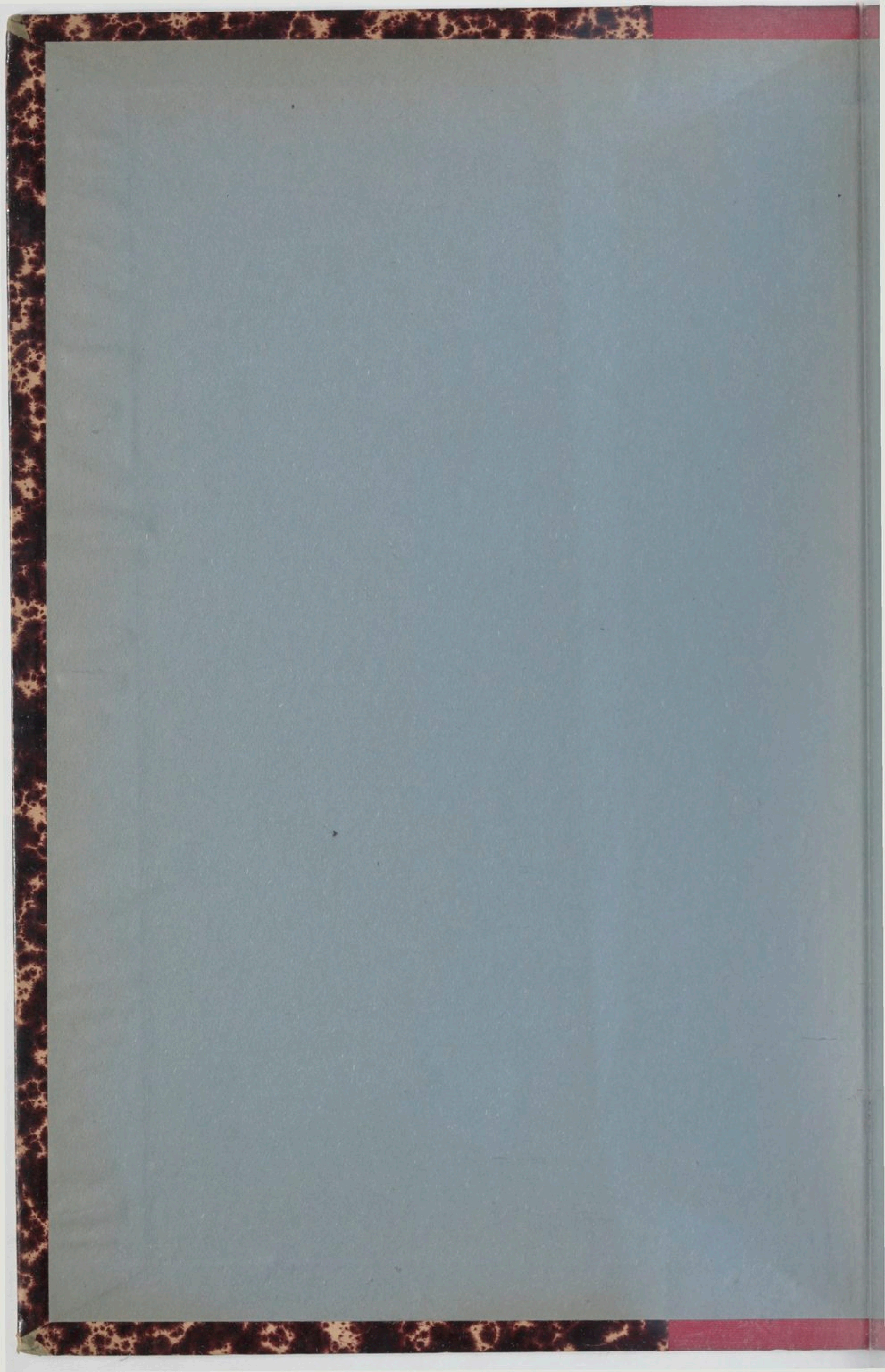
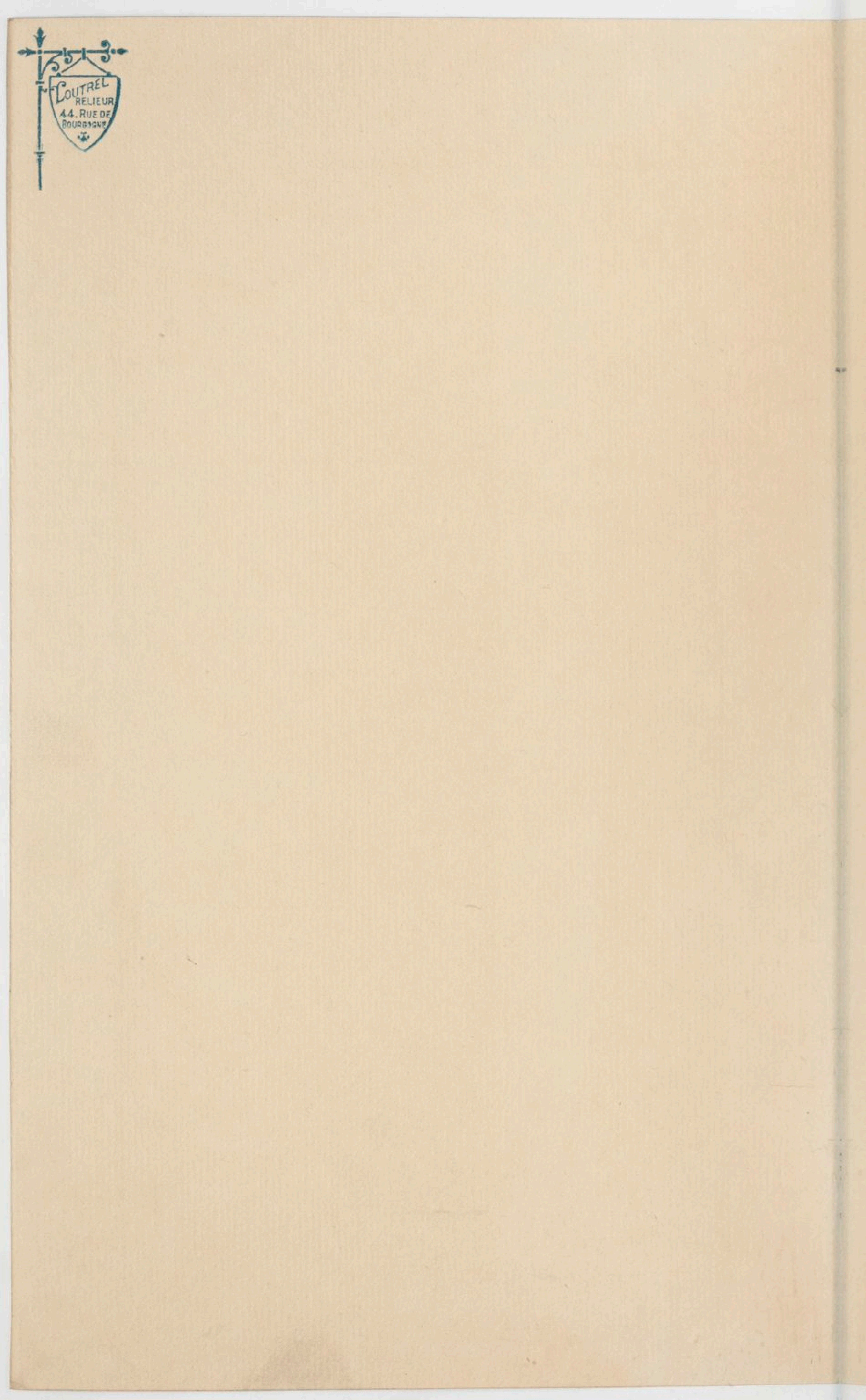


Gluck, sa vie, son système et ses oeuvres, par H. Barbedette








LOUTREL
RELIEUR
44. RUE DE
BOURGOGNE

NOTICE PUBLIÉE

PAR

LE MÉNESTREL

GLUCK

PAR

H. BARBEDETTE

PRIX NET : 3 FRANCS

PARIS
AU MÉNESTREL, 2 *bis*, RUE VIVIENNE
HEUGEL ET FILS
ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER
1882




GLUCK

CHRISTOPHE WILLIBALD

A M. ERNEST DAVID

GLUCK

SA VIE

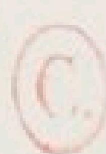
SON SYSTÈME ET SES ŒUVRES

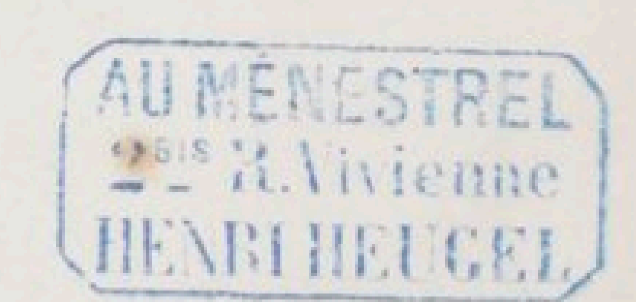
PAR

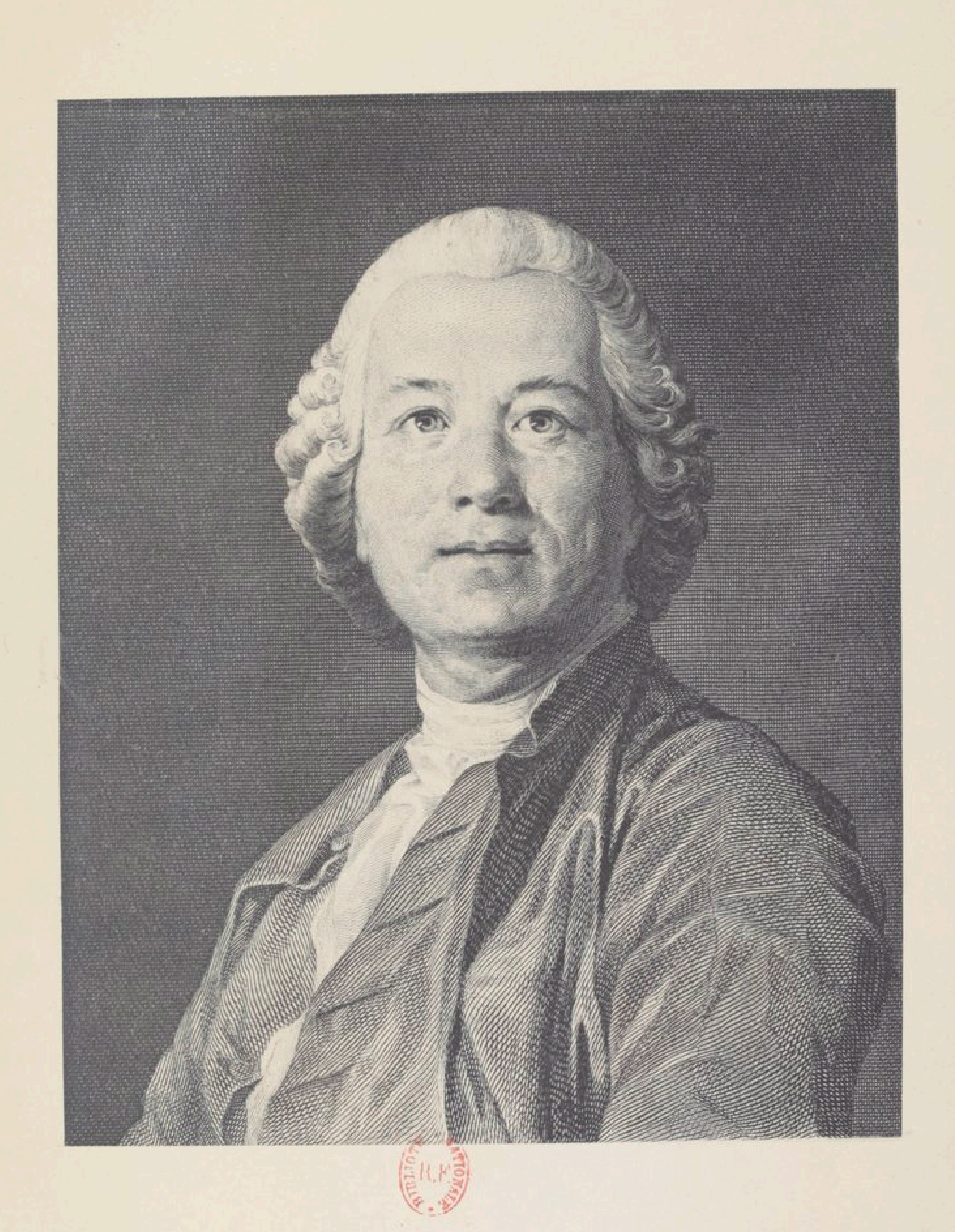
H. BARBEDETTE

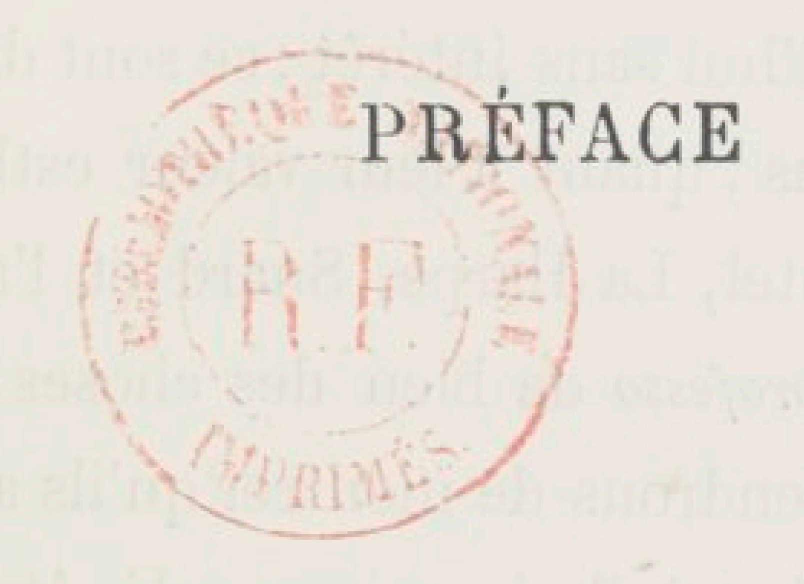
PRIX NET : 3 FRANCS

PARIS
AU MÉNESTREL, 2 *bis*, RUE VIVIENNE
HEUGEL ET FILS
ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER
1882









PRÉFACE

Le sujet que nous allons aborder a été traité bien des fois sans avoir été jamais épuisé.

La vie de Gluck a été racontée dans les plus grands détails par M. Antoine Schmid dans un livre publié à Leipzig sous le titre : *Christophe Willibald, chevalier de Gluck, sa vie et ses œuvres musicales.* Tout récemment, un érudit français, M. Gustave Desnoiresterres, a consacré à Gluck et à son rival Piccinni un volume des plus intéressants, qui résume à peu près tout ce que l'on peut savoir sur la grande querelle musicale du XVIIIe siècle.

La partie technique a été traitée en deux volumes in-8° par A.-B. Marx dans son livre intitulé : *Gluck et ses œuvres* (Berlin).

Il a été publié nombre de monographies très intéressantes et très complètes sur chacun des opéras français du célèbre compositeur; les études de H. Berlioz sur *Orphée* et *Alceste* comptent parmi les meilleures pages de critique musicale. M. Troplong écrivit, il y a neuf ou dix ans, dans la *Revue*

contemporaine, une appréciation d'*Armide* qui fut fort remarquée ; lors de la reprise d'*Alceste* au Théâtre-Lyrique, M. Gustave Bertrand, dans la *Revue Germanique*, consacra à cet opéra une analyse des plus remarquables, etc., etc.

Quant aux écrits innombrables qui parurent à Paris à l'époque où était engagée la lutte entre Gluckistes et Piccinnistes, ils sont aujourd'hui sans intérêt : ce sont des curiosités littéraires, rien de plus ; quant à leur valeur esthétique, elle est médiocre. Marmontel, La Harpe, Suard et l'abbé Arnaud parlaient souvent *ex professo* de bien des choses qu'ils ignoraient, et nous entreprendrons de montrer qu'ils avaient porté le débat sur un terrain où il n'aurait pas dû être placé (1).

Nous avons cru utile de raconter brièvement, dans une première partie, la vie du chevalier Gluck et celle de son infortuné rival Piccinni. Les livres que nous venons de citer nous ont fourni les principaux éléments de ce récit (2).

Dans une seconde partie, nous exposons nos idées personnelles sur le système de Gluck.

Dans la dernière partie, nous faisons une analyse succincte des pièces qui composent le répertoire français de Gluck, c'est-à-dire d'*Orphée*, d'*Alceste*, des deux *Iphigénie* et d'*Armide* (3).

Dans un supplément, enfin, nous donnons le catalogue des œuvres, tant italiennes que françaises, de ce compositeur

---

(1) Il y aurait une exception à faire pour certains écrits de Suard et de l'abbé Arnaud, ceux qui paraissent avoir été directement inspirés par l'auteur d'*Armide*.

(2) Nous n'aurions garde de passer sous silence un excellent travail de M. de Kermoysan publié dans *le Ménestrel*. Les bases de cette étude avaient été précédemment jetées par l'auteur dans son intéressante monographie *l'Opéra*, insérée dans l'encyclopédie Didot.

(3) Nous ne parlerons que très incidemment de ses opéras comiques, tels que

allemand qui, à part quelques poésies de Klopstock, ne mit jamais en musique de paroles allemandes.

Gluck faisait profession de foi de mépriser la frivolité française. Cependant le rêve de toute sa vie fut de plaire au public français ; il fit une grave maladie parce qu'une de ses œuvres secondaires avait été froidement accueillie, et il ne put se consoler de l'échec mérité d'*Écho et Narcisse.*

Ce phénomène s'est plus d'une fois reproduit chez les compositeurs allemands.

Mendelssohn n'aima pas la France, mais il pensa que quelque chose eût manqué à sa gloire s'il ne fût venu recueillir les applaudissements de Paris. — Richard Wagner pardonnera-t-il jamais au public français, dont il recherchait les suffrages, de l'avoir si peu compris ?

Meyerbeer n'eut pas au cœur de semblables petitesses : il aima sincèrement la France, et nous pouvons dire que, si son corps est à la Prusse, son âme est à nous.

Libre aux Allemands de proclamer que la France est déchue; que nous ne sommes plus, ou même que nous n'avons jamais été une nation musicale. Nous leur reconnaissons le droit d'être sévères, parce qu'ils comptent parmi eux les plus grands génies musicaux ; mais nous leur refusons celui d'être injustes, et, sans être injustes nous-mêmes, nous pouvons constater qu'il y a des supériorités qui leur manquent. Si leur musique est énergique et profonde, elle ignore

---

Cythère assiégée, les Pèlerins de la Mecque, l'Arbre enchanté, etc. Disons seulement qu'il y aurait une monographie très intéressante à faire sur ces œuvres secondaires. Quelques-unes renferment des morceaux délicieux où le génie de Gluck se fait jour, bien avant qu'il n'ait formulé ses théories. On n'a pas suffisamment observé ce fait curieux de Gluck réformateur par instinct avant qu'il ne le fût par raison.

ces charmants côtés scéniques qui sont le propre du génie français (1).

L'opéra comique est une création qui appartient à la France : l'Allemagne n'a pas de noms à opposer à ceux de Monsigny, de Grétry, de Boïeldieu, d'Herold, d'Auber et de tant d'autres. — Dans le grand opéra, Halévy n'est pas sans gloire à côté de Meyerbeer, et les succès qu'obtiennent à l'étranger les œuvres de Félicien David, de Gounod et d'Ambroise Thomas disent assez que la musique française n'est pas morte.

Dans notre critique, nous croyons avoir été juste pour Gluck ; mais l'admiration que nous professons pour les grands artistes étrangers ne nous fait pas oublier que la France, aussi, a son histoire musicale. Nous croyons que le moment serait venu d'écrire cette histoire, et nous eussions aimé à entreprendre une tâche de cette nature, si elle ne nous eût paru dépasser la mesure de nos forces.

H. B.

(1) Ne peut-on pas dire aussi qu'en matière d'art, la nationalité ne dépend pas d'un acte de naissance ? — Gluck est et restera le fondateur du drame lyrique français ; à ce titre, il est Français comme Meyerbeer et la France aurait le droit de le revendiquer. Les Allemands, lorsqu'ils sont de bonne foi, le reconnaissent eux-mêmes.

GLUCK

CHRISTOPHE WILLIBALD

PREMIÈRE PARTIE

BIOGRAPHIE DE GLUCK

I

Hoffmann, dans un de ses *Contes fantastiques* (1), a donné le portrait suivant de Gluck : « .... Je me levai et je m'aperçus qu'un homme avait pris place à la même table que moi ; il me regardait fixement, et je ne pus, à mon tour, détacher mes regards des siens. Jamais je n'avais vu une tête et une figure qui eussent fait sur moi une impression aussi subite et aussi profonde. Un nez doucement aquilin regagnait un front large et ouvert, où des saillies fort apparentes s'élevaient au-dessus de deux sourcils épais et à demi argentés ; ils ombrageaient deux yeux étincelants, presque sauvages à force de feu, des yeux d'adolescent jetés sur un visage de cinquante ans. Un menton gracieusement arrondi contrastait avec une bouche sévèrement fermée, et un sourire involontaire,

(1) Hoffmann: *le Chevalier Gluck*.

que produisait le jeu des muscles, semblait protester contre la mélancolie répandue sur ce vaste front. Quelques boucles grises pendaient seulement derrière sa tête chauve, et une large houppelande enveloppait sa haute et maigre stature.... »

Tel, en effet, nous apparaît Gluck dans les bustes et portraits que nous possédons : sa tête est celle d'un homme de génie qui connaît sa puissance ; elle respire la fierté et l'intelligence, elle commande le respect et l'admiration.

Ce Gluck, tel que nous l'ont transmis la gravure et la sculpture, c'est le Gluck de l'âge mûr, en pleine possession de son génie et de sa gloire. C'est l'image que conservera la postérité. Il existe peu de portraits de Gluck enfant ou adolescent. Mais qu'importe ! ce ne sont pas ces images du grand homme à venir qui vivent dans la mémoire des peuples ; ce sont celles du grand homme en pleine possession de sa gloire dont ils aiment à se ressouvenir.

II

Il en fut de Gluck comme d'Homère : ses compatriotes ont disputé pendant de longues années sur le lieu, la date de sa naissance, le nom de ses parents ; on ferait un volume de tous les documents relatifs à cet interminable débat. M. Antoine Schmid, bibliothécaire impérial de Vienne, a établi, par des preuves irrécusables, que Christophe-Willibald Gluck était né, le 2 juillet 1714, à Weiden-Wang, près Neumarkt, dans le haut Palatinat. Son père portait le prénom d'Alexandre et sa mère celui de Walburga. Alexandre Gluck avait d'abord appartenu, comme porte-arquebuse, à la maison du prince Eugène de Savoie ; il vint ensuite se fixer à Weiden-Wang comme garde-chasse ; en 1717, nous le trouvons au service du prince de Kaunitz, à Neuschloss, petite localité du nord de la Bohême. Sa vie était rude et laborieuse ; il y faisait participer ses enfants. Au milieu de l'hiver, durant ses courses à travers bois, il se faisait accompagner de ses fils Christophe et Antoine, pieds nus, par la pluie ou la neige. Peut-être le futur chantre d'*Orphée* dut-il à cette vie sauvage ce corps robuste, cette

énergie indomptable qui furent une des causes de sa supériorité. Rentré au logis paternel, Christophe s'essayait à râcler sur un violoncelle et un violon qui faisaient partie du mobilier de famille. Quand l'enfant eut douze ans, son père passa au service du prince de Lobkowitz, à Eisenberg, et installa son fils au collège de Kommotau, où il demeura six années, de 1726 à 1732. Kommotau avait un séminaire de jésuites ; les religieux lui apprirent à jouer du clacevin et de l'orgue ; ils lui firent donner pareillement des leçons de violon et de chant.

Les six années écoulées, Gluck se rendit à Prague. Pour grossir son maigre budget d'étudiant, il donna à son tour des leçons de musique. Pendant les vacances, il parcourait les villages, se faisait entendre, et recevait, en paiement, des denrées, la plupart du temps des œufs, dont il était obligé de faire commerce. — Plus tard, il se risqua à aborder les villes ; il y donna des concerts et fut payé, cette fois, en véritable monnaie.

Dans la maison hospitalière des Lobkowitz, à Vienne, il fit, en 1736, la connaissance des musiciens les plus distingués de la cour de Charles VI, entre autres, du célèbre Fux et du comte Melzi, qui le fit musicien de sa chambre. Ce fut à la suite du comte Melzi qu'il parcourut Milan, Rome, Naples et Venise.

A Milan, Gluck étudia quatre ans sous la direction du fameux *Sammartini*, dont nous avons déjà parlé dans notre biographie d'Haydn, et il profita si bien des leçons de ce contrapontiste, qu'à vingt-sept ans, plein de confiance en ses forces, il fit choix d'un poème de Métastase, *Artaserse*, pour le mettre en musique. Gluck n'avait voulu faire que de la musique italienne ; mais il lui était impossible de dépouiller son caractère natif, et on remarqua dans sa partition une certaine allure germanique qui déplut au public. L'œuvre du *Tedesco* fut froidement accueillie aux répétitions, sauf un air purement italien de Sammartini, que le musicien glissa malicieusement dans son œuvre comme étant de lui. A l'exécution définitive, la faveur revint au jeune maître, et

Artaserse fut déclaré admirable de tout point, sauf cet air tant prisé, qui sembla faire tache dans l'ensemble de l'œuvre (1).

L'année suivante (1742), Gluck fit représenter à Milan, avec le même succès, *Demofoonte*. Dès lors, les offres et les propositions lui arrivèrent en foule. Avant que l'année ne fût écoulée, les deux théâtres principaux de Venise, le théâtre Saint-Samuel et le théâtre Saint-Christophe, représentaient, l'un *Demetrio* ou *Cléonice*, l'autre *Ipermnestra*. En 1743, Gluck donnait *Artamene* à Crémone, *Siface* à Milan. De 1744 à 1745, il fait exécuter *Fedra* à Milan, *Allessandro nell' Indie* ou *Poro* à Turin. Huit opéras en cinq ans ! On voit qu'en empruntant à l'Italie ses facultés mélodieuses, le compositeur allemand lui empruntait aussi sa fécondité proverbiale. Ces partitions, qui ne sont pas sans valeur, méritaient d'être conservées à la postérité; malheureusement elles ne furent pas gravées, et celles qui avaient été jouées à Milan furent détruites par un incendie (2).

(1) Nous ne garantissons pas l'authenticité de cette anecdote, qui a été contestée.

(2) On vient de publier en Allemagne un certain nombre de morceaux tirés des partitions italiennes de Gluck. Il y a ceci de très remarquable que fort souvent le maître a fait des emprunts à ces partitions pour ses opéras français. Nous aurons occasion de le constater, au cours de cette étude.

III

En 1746, lord Middlesex gouvernait l'Opéra de Londres. Le bruit des succès de Gluck étant parvenu jusqu'à lui, il l'invita à écrire un ouvrage pour le théâtre de Hay-Market. Gluck vint en Angleterre, accompagné du prince Lobkowitz, et apportant sa partition : *la Caduta dei Giganti*. La campagne fut laborieuse. Hændel, qui jouissait presque exclusivement de la faveur du public, ne souffrait pas volontiers qu'une gloire rivale vînt s'établir en face de la sienne. Il se montra malveillant pour l'œuvre de Gluck qui, sans être irréprochable, renfermait, au dire de Burney, des beautés de premier ordre. Il s'oublia jusqu'à dire de Gluck qu'il « entendait le contrepoint comme son cuisinier ». *La Caduta dei Giganti*, donnée pour la première fois le 7 janvier 1746, fut froidement accueillie du public et n'eut que cinq représentations. Gluck se fit présenter à Hændel, qui se montra envers lui hautain et sévère ; en revanche, il se lia d'amitié avec un jeune maître très populaire à Londres, Thomas-Augustin Arne, dont M. Desnoiresterres raconte la vie dans son livre très intéressant sur Gluck et Piccinni. Arne est l'auteur de l'air national anglais : *Rule Britannia*.

Artamene, représenté après *la Caduta dei Giganti*, n'eut que dix représentations. Gluck crut pouvoir conquérir l'estime du public anglais en composant un pastiche de tous les morceaux les plus applaudis de ses partitions italiennes. Mais *Piramo e Tisbe* fut reçu avec la plus grande froideur. Dès lors, Gluck fit un retour sur lui même : il comprit que la splendeur des mélodies, la richesse harmonique n'étaient rien si la musique n'était pas en situation ; il se dit qu'une situation donnée comportait une expression propre et que rien ne servait de flatter les sens si le musicien ne savait pas toucher le cœur. Ce fut sous cette impression qu'il quitta l'Angleterre.

IV

Gluck quitta Londres à la fin de 1746 pour retourner en Allemagne, où le prince électoral de Saxe venait de l'attacher à sa chapelle. A la même époque, son père vint à mourir, lui laissant un petit patrimoine. Gluck, qui n'était pas astreint à la résidence de Dresde par ses fonctions de maître de chapelle, vint se fixer à Vienne, où il fut presque immédiatement chargé de mettre en musique, pour la fête de l'impératrice Marie-Thérèse, *la Semiramide riconosciuta*, de Métastase. Le succès fut complet et l'artiste devint l'homme le plus recherché de Vienne. Il demanda en mariage la fille d'un négociant enrichi en Hollande, M. Joseph Pergin ; — évincé à son double titre de musicien et d'homme sans fortune, Gluck chercha à oublier sa déconvenue en allant à Copenhague, prendre part aux fêtes données à l'occasion de la naissance du prince héréditaire du Danemark. Il fut reçu avec les plus grands égards et logé au palais des souverains. Il fit entendre, au théâtre italien de Charlottenbourg, une sérénade en deux actes, *Tétide*, qui paraît avoir eu du succès. Dans un concert à son bénéfice, donné le

19 avril 1749, il se fit entendre sur un instrument de verre inconnu jusqu'alors. C'était une espèce d'harmonica, consistant en une succession de gobelets. Gluck obtint un grand succès de curiosité.

Il quitta Copenhague dans la seconde moitié d'avril, traversa l'Allemagne sous un froc de capucin, pour une raison qu'on ignore, et se rendit à Rome, où il fit représenter *Telemaco* au théâtre *Argentina*. Brusquement surpris par la nouvelle de la mort de Joseph Pergin, il revint à Vienne où, rien ne s'opposant plus à ses projets, il épousa la jeune fille dont la main lui avait été refusée précédemment. Marianne Pergin devint la compagne fidèle du grand artiste.

En 1751, Gluck prit la route de Naples où il comptait faire entendre un opéra, *la Clemenza di Tito*, sur un poème de Métastase que Mozart devait plus tard mettre en musique à son tour. A cette époque régnait sans conteste à Naples le fameux Caffarelli, chanteur merveilleux, mais d'une vanité puérile et grotesque à la fois : il avait fait graver sur la porte de son palais ces mots : « *Amphion Thebas, ego domum.* »

On ne l'abordait que chapeau bas et avec force génuflexions. Gluck refusa de se soumettre à ce cérémonial avilissant. Caffarelli, souple comme sont les Italiens, comprit qu'il n'y avait rien à faire contre cette obstination germanique ; il se radoucit et de bonnes relations s'établirent entre le compositeur et le chanteur.

Dans le nouvel opéra, une prépondérance assez notable était donnée parfois aux instruments sur le chant. Un passage surtout dérouta les habitudes italiennes ; on cria au scandale, et les compositeurs napolitains décidèrent d'en référer au célèbre Durante, l'oracle du temps. « Je ne puis décider, dit le maître, si ce passage est tout à fait conforme aux règles de la composition, mais j'ose vous dire que nous tous, à commencer par moi, serions fiers de l'avoir imaginé et écrit. »

Chargé de la direction des concerts du prince de Saxe-Hildburghausen, Gluck fit, en 1754, représenter au palais de ce prince,

en présence de l'Empereur, une partition connue sous le nom de *le Cinesi*, qui lui valut, de la munificence impériale, une tabatière en or renfermant cent ducats. L'hiver suivant, cet ouvrage fut repris au théâtre de la cour et remarquablement interprété par la célèbre Gabrielle, dite la Ferrarese. Quelques mois après, le comte Durazzo, directeur du théâtre de la cour, nomma le compositeur *Kapellmeister der Oper*, maître de chapelle de l'Opéra. Vers la fin de l'année Gluck fit une apparition à Rome où, en dépit d'une cabale montée contre lui par les envieux, il fit représenter avec un succès complet *il Trionfo di Camillo* et *Antigono*. Le Saint-Père le nomma *chevalier de l'éperon d'or*. Mozart, âgé de quatorze ans, devait plus tard obtenir la même distinction. Seulement, Mozart ne se fit jamais appeler le chevalier Mozart, tandis que Gluck fit toujours précéder son nom du titre qui lui avait été octroyé.

Quand il revint à Vienne, le public était plein d'engouement pour les opéras comiques français, ceux surtout dont le poète Favart écrivait les livrets.

On cite une lettre bien curieuse, que le comte Durazzo fit écrire à ce poète, en 1759 :

« Quand M. Favart aura fait un opéra comique, quoiqu'il le destine à Paris, cela ne l'empêchera pas qu'il ne l'envoie à Vienne. Le comte Durazzo le fera mettre en musique par le chevalier Gluck et d'autres compositeurs habiles, qui seront charmés de travailler sur de si jolis vers. » — C'est ce qui explique comment le futur chantre d'*Orphée* se trouva collaborateur de Favart, d'Anseaume, de Bret, etc., dans *les Amours champêtres*, *le Chinois poli en France*, *le Déguisement pastoral*, *l'Ile de Merlin*, *la Fausse Esclave*, *Cythère assiégée* et *le Cadi dupé*. Toutes ces pièces eurent du succès en Allemagne. L'électeur Palatin, au sortir d'une représentation, ne sut mieux témoigner son admiration à Gluck qu'en lui envoyant un tonneau de bon vin.

Mentionnons cependant des travaux plus sérieux : *il Re pastore* (1756), dans le goût italien, mais d'une instrumentation

vigoureuse, où pour la première fois on entendit des timbales ; — une reprise de *la Tetide*, précédemment représentée à Copenhague. Le comte Durazzo fit présent d'une copie de cette partition à Favart; elle inspira la plus haute admiration au poète, et lui suggéra une proposition bizarre : « M. de Choiseul désirerait une marche pour les Suisses, dont il est colonel : il faut que la marche soit d'un caractère belliqueux, majestueux, et peigne, en quelque sorte, le génie de la nation helvétique, et qu'en même temps, elle soit charmante et facile à retenir. Bassons, fifres et tambours, voilà les instruments pour lesquels il faut travailler. » Favart demandait au comte Durazzo si Gluck voudrait bien concourir pour ce chef-d'œuvre ; il demandait une réponse au plus tôt. « Ce serait, ajoutait-il, une occasion de faire ma cour au ministre. »

En 1761, Gluck écrivit, sur un médiocre livret de ballet : *Don Giovani ossia il Conviva di pietra*, 4 actes de très belle musique. C'est le sujet que Mozart devait immortaliser.

V

En 1762, Gluck est appelé à Bologne pour inaugurer la nouvelle salle de spectacle; il part, emmenant avec lui son ami, le violoniste Charles de Dittersdorf, célèbre par son appétit extraordinaire et la fantaisie qui lui prit un jour de mettre en musique les Métamorphoses d'Ovide. Les deux musiciens étaient en compagnie de la signora Marini, jeune Vénitienne qui, après avoir figuré deux ans comme prima donna sur le théâtre de Prague, songeait à retourner avec sa mère dans sa ville natale. Les deux dames entraînèrent Gluck et son ami jusqu'à Venise, où ils passèrent huit jours. On disait merveille de la musique qui se faisait dans cette ville célèbre; mais Gluck y éprouva une grande désillusion, la même à peu près qu'éprouva Mendelssohn, lorsqu'en 1831 il entendit les orchestres de Rome.

A Bologne, Gluck fit la connaissance du fameux Farinelli, qui, chassé d'Espagne, s'était fait bâtir, à un mille environ de la ville, un palais splendide où il avait réuni une galerie d'instruments et de tableaux précieux. Le compositeur allemand retrouva dans

cette magnifique demeure le père *Martini*, ami intime de Farinelli, dont la bibliothèque musicale était renommée dans l'Europe tout entière, et dont la compétence musicale n'était niée par personne. — Dittersdorf se fit entendre dans plusieurs couvents et églises et se fit généralement admirer. Il a raconté lui-même son séjour à Bologne dans un livre fort curieux. On y trouve une révélation piquante des mœurs un peu païennes des monastères d'Italie. M. Gustave Desnoiresterres dans son livre intéressant sur « Gluck et Piccinni » s'exprime dans ces termes : « Peuple, grands ou prélats, couvents d'hommes et de femmes, du premier au dernier, ce peuple n'a d'autre vie que la musique et d'autre raison de vivre. L'Italie fractionnée en mille petits États n'est plus une nation ; elle ne serait plus une patrie, si un seul sentiment, une même religion, l'art, ne retenait ces parcelles éparses, et que tant de causes contribuent à disjoindre. »

L'opéra de Gluck, *il Trionfo di Clelia* obtint un grand succès, malgré l'imperfection de l'exécution. Quelques jours après la représentation, les deux amis reprirent la route de Vienne par Parme, Mantoue, Klagenfurth et Trente.

VI

Pendant ces quelques années où Gluck donna le jour à tant de partitions si purement italiennes, à tant de divertissements, de ballets, d'ariettes, le temps n'avait pas été perdu pour lui : il avait profondément réfléchi ; il avait senti le vide de tous les livrets sur lesquels il avait travaillé jusqu'alors ; la poésie de Métastase lui parut pour ce qu'elle était réellement, un harmonieux verbiage, supportant une musique quelconque. Gluck comprit que la vérité n'était pas là. Pour se rendre un compte exact des sujets antiques, il remonta aux sources ; il apprit le latin ; il apprit également la langue française vers laquelle un instinct secret le poussait. Raniero de Calzabigi, un poète livournais, connu par un travail intéressant sur la personne et les œuvres de Métastase, l'encouragea dans cette voie et lui proposa un sujet : *Orfeo ed Euridice*. Le livret de Calzabigi inaugurait une poétique nouvelle : tout l'intérêt résultait des situations. Rien n'était sacrifié à l'élégance recherchée, à l'afféterie. Gluck pouvait y adapter à son aise une musique sévère, sans ornements superflus, « n'ayant d'autre

parure que sa propre beauté, attendant le succès de l'expression saisissante des passions et non d'agréments étrangers et conventionnels. » (G. Desnoiresterres.) Calzabigi soumit, par déférence, le livret à Métastase, qui se montra poli et ne répondit qu'évasivement sur les chances de succès que pouvait avoir, selon lui, un sujet ainsi présenté.

Le 5 octobre 1762, *Orfeo ed Euridice* fit son apparition sur le théâtre impérial de Vienne. Gluck avait conduit l'orchestre pendant toutes les répétitions; Calzabigi avait dirigé les acteurs. Tous deux avaient montré une persévérance inouïe, et Gluck, notamment, avait failli plus d'une fois lasser la patience des exécutants, mais il était soutenu par la cour. L'ouvrage, aussi bien monté que possible, produisit un effet d'étonnement à la première représentation, d'admiration générale à la seconde; l'impératrice fit remettre une bague en diamants à Calzabigi, une bourse de cent ducats au musicien.

Pour obéir à ses engagements avec la cour, Gluck avait dû ne pas rompre complètement avec Métastase; en 1763, il avait écrit, sur des paroles de ce poète, un nouvel ouvrage, *Ezio*, dont on n'a conservé que le second acte. En 1764, il mit également en musique une farce de Lesage, *les Pèlerins de la Mecque*, transformée par Dancourt en opéra comique.

Le comte Durazzo, émerveillé du succès d'*Orphée*, avait médité d'étendre la réputation du compositeur et, faisant passer la frontière à sa partition, il l'envoya à Favart, en lui demandant ce qu'en coûterait la gravure. Mondonville, auquel Favart communiqua la partition, estima la dépense à 800 livres; il ne restait qu'à se mettre à l'œuvre. Malheureusement, Gluck écrivait ses manuscrits avec une négligence inconcevable. Il y avait tant d'intentions à deviner, tant d'erreurs à corriger, que Duni déclara la besogne impossible. Le compositeur Philidor, auquel on soumit l'*Orphée*, s'éprit de ses beautés et se dit prêt à corriger les fautes de la partition; il se constitua le patron de l'ouvrage et brigua l'honneur

d'en être le parrain. On l'a accusé de s'être payé en empruntant à Gluck la mélodie : *Objet de mon amour*, pour en faire la romance de Bastien : *Nous étions du même âge*, dans son opéra *le Sorcier*.

Dans les premiers jours de 1764, *Orphée* parut. Favart ne demandait d'autre rétribution que le droit de disposer de six exemplaires, dont un pour Philidor. Les frais avaient dépassé les prévisions et s'élevaient à environ 2,000 livres. Le comte Durazzo s'étant récrié sur l'énormité de la somme, Favart lui donna une noble leçon en offrant de se charger des frais à ses risques et périls.

Gluck vint passer quelques jours à Paris dans les premiers jours de mars ; on ne sait s'il profita de l'hospitalité que Favart lui avait précédemment offerte dans les termes les plus engageants et les plus flatteurs. En tous cas, son apparition fut très courte, car il devait être le 3 avril à Vienne pour diriger les fêtes du couronnement.

Le 23 janvier 1765, pour le mariage de l'archiduc Joseph avec une princesse de Bavière, il fit représenter à Schœnbrunn *il Parnasso confuso*, sur un poème de Métastase. Les exécutants furent les princes et princesses de la famille impériale. Un nouvel ouvrage avait été commandé à Gluck pour la fête de l'Empereur ; mais la mort du souverain, arrivée le 17 août 1766, rendit impossible la représentation de *la Corona*, dont Métastase avait fourni le poème.

Le tirage d'*Orphée* se fit dans la première moitié d'avril 1764 et la partition fut mise en vente aussitôt. En trois ans il ne s'en vendit que neuf exemplaires. Favart, qui avait répondu de la vente, n'eût pas été, on le voit, récompensé de son dévouement, si le comte Durazzo n'avait enfin compris qu'il devait indemniser cet artiste honnête et désintéressé.

VII

Tout sévère que fût le sujet d'*Orphée*, la part de l'imprévu s'y trouvait encore : Calzabigi, obéissant aux convictions de Gluck et aux siennes, chercha à se rapprocher encore davantage de la sobriété du drame antique, en composant un livret qui reposât, jusqu'au dénouement, sur une situation pathétique mais unique. — Nous voulons parler d'*Alceste*, qui fit son apparition sur le théâtre de Vienne, le 16 décembre 1766, après toute une semaine de répétitions, pendant lesquelles il était resté fermé, à la grande indignation des adversaires de Gluck, lesquels proclamaient partout que l'œuvre était monotone, ennuyeuse, et qu'il était bien pénible d'être sevré de spectacle pendant neuf jours pour assister, le neuvième, à une messe d'enterrement ! Les admirateurs de Gluck plaidaient sa cause avec non moins d'animation, en sorte que les esprits étaient fort montés au moment de la bataille. Elle ne fut pas décisive le premier jour ; mais, après quelques représentations, le public, jusqu'alors indécis, fut subjugué par les beautés pathétiques de l'ouvrage, et se passionna pour *Alceste*, au point de

ne plus vouloir entendre autre chose. *Alceste* ne fut gravé qu'en 1769, avec une épître dédicatoire au grand-duc de Toscane, dans laquelle Gluck expose toute sa théorie. C'est un manifeste de la plus haute importance. Nous reviendrons sur ce document qui se trouve complété par un second manifeste, placé par Gluck en tête d'une nouvelle partition, *Paride ed Elena*, dédiée au duc de Bragance, donnée en 1769, et qui, sans être à la hauteur d'*Orphée* et d'*Alceste*, renferme de réelles beautés.

Gluck menait à Vienne une existence heureuse : il était honoré des grands, respecté de ses ennemis, admiré du plus grand nombre. Les étrangers demandaient à lui être présentés, ce qui ne s'obtenait pas sans quelque difficulté. En 1772, le docteur Burney, par l'entremise de la comtesse de Thun, obtint la permission de visiter le sauvage maestro. Il a laissé des détails piquants sur la vie d'intérieur de Gluck : « son caractère, dit-il, est presque aussi sauvage que celui de Hændel, dont tout le monde avait peur ». A cette époque, l'Orphée allemand était déjà vieux et légèrement défiguré par la petite vérole. Il vint recevoir à la porte, accompagné de sa femme et de sa nièce, le docteur qui était lui-même accompagné de l'ambassadeur de sa nation, lord Hormont. La nièce de Gluck était une enfant de treize ans, chétive et délicate, mais douée d'une voix superbe. Elle avait reçu des leçons de l'Italien Millico, un admirable chanteur et un grand artiste, pour lequel Gluck avait écrit en 1769, à Parme, pour les fêtes du mariage de l'infant don Ferdinand avec l'archiduchesse Marianne-Amélie, un prologue : *le Feste d'Apollo*, suivi de trois actes sur des sujets différents, l'*atto* de *Bauci e Filemone*, l'*atto* d'*Aristeo* et enfin l'*atto* d'*Orfeo*, formé de fleurs éparses de son opéra du même nom. Gluck reçut Burney avec toute l'affabilité dont il était susceptible. Il accompagna deux morceaux d'*Alceste* que sa nièce chanta à ravir ; lui-même chanta presque en entier le reste de l'opéra, ainsi que des fragments de *Paride ed Elena* et des fragments d'*Iphigénie*.

Le surlendemain, Gluck fut invité, avec sa nièce, à un grand

dîner à l'ambassade d'Angleterre. Le soir, en présence des plus grands personnages et des plus illustres artistes, Marianne se fit entendre, accompagnée par son oncle ou par l'orchestre, et arracha à l'auditoire des cris d'admiration.

En entendant les fragments d'*Iphigénie*, Burney comprit que les tendances de Gluck l'entraînaient à imiter les maîtres français; il perça également le secret désir qu'avait le compositeur de travailler pour la scène française et de demander au public parisien la sanction de sa gloire.

Gluck fit à Vienne la connaissance d'un amateur français passionné pour la musique, M. de Sévelinges; il était, dit un contemporain, l'âme de la musique à Paris et le président de tous les concerts de l'époque. M. de Sévelinges, ravi d'entendre Gluck faire devant lui l'éloge de Lulli, mit au service du compositeur, dès qu'il fut de retour à Paris, son influence, qui était considérable. En même temps, Gluck se liait avec un attaché de l'ambassade française à Vienne, le Bailli du Rollet, non moins passionné pour la musique et les lettres. Ce fut le Bailli du Rollet qui composa, pour Gluck, le livret d'*Iphigénie en Aulide ;* il s'agissait de réduire à trois les cinq actes de la tragédie de Racine. Le poète se tira assez habilement de ce travail difficile en supprimant le rôle d'Eriphile, en précipitant le dénouement et en mutilant le moins possible la poésie de l'illustre tragique.

Du Rollet écrivit à Dauvergne, directeur de l'Académie royale de musique, une lettre fort étendue et pleine de flatterie à l'adresse du public français. Le chevalier Gluck, disait-il, a reconnu l'excellence de la langue française, si susceptible de se prêter à la grande composition musicale : aussi a-t-il écrit une partition dans le goût et pour le public français; il ne souhaite rien tant que de la soumettre à l'appréciation et au jugement de ce public. « L'épître, dit M. Desnoiresterres, était tout un programme : les termes en avaient été pesés comme ceux d'un manifeste »; elle fut suivie, en février 1775, d'une seconde lettre, signée de Gluck lui-même.

Cette lettre, conçue en termes fort habiles, était rédigée de façon à flatter l'amour-propre national; elle était pleine de caresses à l'égard d'un homme dont il importait de ménager la plume, l'illustre Rousseau. Rousseau s'était montré grand admirateur d'*Orphée* et resta généralement bienveillant pour Gluck.

Le premier acte d'*Iphigénie* ayant été envoyé à Dauvergne, celui-ci répondit après l'avoir examiné : « Si le Chevalier veut s'engager à livrer six partitions de ce genre, rien de mieux; autrement on ne jouera pas *Iphigénie :* un tel ouvrage est fait pour tuer tous les anciens opéras français. » La réponse était flatteuse; mais c'était une fin de non-recevoir. Gluck se souvint alors qu'il avait été le professeur de musique de Marie-Antoinette; il partit pour Paris avec sa femme et sa nièce, et fut accueilli par la Dauphine avec la courtoisie la plus affectueuse et la plus empressée (automne de 1775).

VIII

Gluck avait besoin d'alliés dans la lutte qu'il allait avoir à soutenir, tant contre les partisans de la musique italienne que contre les partisans de la musique française, mal disposés vis à-vis de celui qu'ils considéraient comme un intrus.

L'imprimeur Corancez ménagea au compositeur une entrevue avec l'auteur du *Devin de Village*. Le chevalier fit au sauvage Rousseau les plus grandes avances ; il lui apporta une partition italienne d'*Alceste*, en le priant de la parcourir et de lui donner son avis, de telle sorte que leurs premiers rapports furent excellents. « L'Opéra, dit M. Gustave Desnoiresterres, était alors une lourde machine où le désordre, l'abus, le caprice, la routine, l'inertie trônaient despotiquement, sans que personne y trouvât à redire. Pendant que les acteurs étaient en scène, on apercevait, dans le fond du théâtre, les danseuses qui répétaient leurs pas. Les chœurs étaient représentés par de simples figurants ; le vrai chœur chantait dans la coulisse. A l'orchestre, tout se passait en famille. Les musiciens, selon le temps qu'il faisait, venaient ou

ne venaient pas; le chef d'orchestre marquait la mesure en frappant à coups redoublés sur son pupitre. » Rousseau comparait à des mugissements les cris que poussaient les chanteurs et les chanteuses. Gluck qui, par l'intervention de la Dauphine, avait obtenu qu'*Iphigénie en Aulide* fût distribuée et mise à l'étude, Gluck avait à faire l'éducation de tout ce monde, à façonner le goût des chanteurs, à assouplir l'orchestre. Les meilleurs artistes, Legros, Larrivée, ne supportaient aucune observation. « Laissez-moi seulement revêtir mon costume, disait ce dernier au compositeur après une répétition où il avait été déplorable, et vous ne me reconnaîtrez plus. »

L'acteur se mit à chanter, revêtu de son costume, c'était là tout le changement. Gluck de lui crier : « Mon ami, je vous reconnais très bien. » Il était encore plus difficile d'avoir raison des actrices, gâtées par l'adulation et soutenues par les grands seigneurs, toujours disposés à épouser leurs querelles. Rien de plus difficile surtout à leur faire accepter que l'obligation de chanter en mesure. Pour les amener à recommencer un passage, il fallait les menacer d'en référer à la reine. Les répétitions ne devaient, en raison du règlement, être accessibles qu'à un petit nombre de spectateurs, cinquante tout au plus. Cette prescription ne faisait qu'accroître le sentiment de curiosité générale qui commençait à se faire jour. On forçait les portes de l'Opéra pour apercevoir cet homme extraordinaire, plein de son œuvre, uniquement occupé de ses acteurs et de son orchestre, s'agitant, se démenant comme un possédé à la moindre note fausse. Mme du Barry, disait-on, avait assisté à la dernière répétition, dans une loge grillée disposée de façon à la cacher à tous les regards. Le 13 avril, jour fixé pour la représentation, le premier chanteur tombe malade. Gluck s'opposa à ce que le premier rôle fût tenu par une doublure. Il menaça même de partir pour Vienne ; la cour, qui devait faire un voyage, le contremanda, et la représentation fut reculée au 19.

Ce jour-là, dès onze heures du matin, les grilles de distribution

étaient assiégées par une foule immense ; il fallut tripler les postes pour empêcher le désordre. A cinq heures et demie, la salle était comble; toute la cour était présente, moins le roi et Mme du Barry. Mlle Arnould jouait le rôle d'Iphigénie ; Larrivée, celui d'Agamemnon; Legros celui d'Achille. Sans être irréprochable, l'exécution fut plus remarquable qu'aucune de celles auxquelles avait pu assister le public français. La première impression fut celle de l'étonnement. La dauphine ne cessait de battre des mains, et la cour se trouvait obligée d'en faire autant. Quelques jours après, cette princesse écrivit à sa sœur, Marie-Christine, une longue lettre où elle lui donnait une appréciation très juste de la musique de Gluck, et un récit très exact des impressions du public.

Affluence non moins considérable à la seconde représentation. La partition, mieux comprise, est accueillie avec enthousiasme. A chaque représentation, le succès grandit ; ce n'est bientôt plus un goût, mais une fureur ; les modes s'en mêlent : les femmes se coiffent toutes *à l'Iphigénie*. Des amis ardents n'épargnent rien pour préparer le succès. Le Bailli du Rollet met un chapelier de ses amis à la tête de la cabale dont il croit avoir besoin le jour de la première exécution d'*Iphigénie*. Grimm raconte le fait dans sa correspondance. L'abbé Arnaud donne, dans *la Gazette de littérature*, une analyse très remarquable de la partition. Corancez, qui est en relation journalière avec Gluck, se fait expliquer les intentions du compositeur, la raison des effets qu'il veut produire, et met le public dans la confidence des beautés de la musique.

Gluck avait dû satisfaire au goût de la nation, qui ne comprenait pas un opéra sans danses : mais il l'avait fait avec une extrême sobriété. Le grand Vestris, le *dieu de la Danse*, avait été stupéfait de ce que le compositeur n'eût pas terminé son œuvre par une de ces chaconnes brillantes où le danseur déployait tout ce qu'il avait de grâce et de vigueur. « Est-ce que les Grecs en

avaient ? » s'écria Gluck impatienté. — « Tant pis pour eux », répondit Vestris, qui se retira fort mécontent.

La mort de Louis XV devait amener momentanément la fermeture des théâtres ; mais la protectrice de Gluck allait devenir la reine, et cette protection toute-puissante ne pouvait manquer d'aplanir pour lui bien des difficultés, et le préserver de bien des conséquences fâcheuses qu'eût pu entraîner son caractère ombrageux et absolu. Un jour que Gluck et quelques autres musiciens répétaient chez Sophie Arnould, entre le protecteur de l'actrice, le prince d'Hennin, grand personnage, assez puissant alors. Le chevalier reste sur sa chaise ; le prince furieux lui dit : « L'usage en France est qu'on se lève, lorsque survient quelqu'un, et surtout un homme de considération. — L'usage, en Allemagne, répond Gluck, est de ne se lever que pour les personnes qu'on estime. » Il fallut l'intervention directe de la reine pour arrêter les suites de cette altercation.

Ces attitudes hautaines réussissaient, du reste, à Gluck. Aux répétitions d'*Orphée et Eurydice*, qui commencèrent bientôt, les grands seigneurs et même les princes s'empressaient autour de lui pour lui présenter, qui son surtout, qui sa perruque, car il se coiffait d'un bonnet de nuit avant de commencer la répétition. C'était, en vérité, bien de l'honneur !

Tout bourru qu'il fût, le compositeur ne négligeait cependant pas les relations du monde ; il était assidu chez Mme de Genlis, dans le salon de laquelle il faisait aussi de la musique avec Monsigny, Mondonville, et le célèbre violoniste Jarnowick ; — chez la duchesse de Kingston qui remplissait alors Paris du bruit de ses aventures. — Il se montrait chez les gens de lettres, les artistes ; il s'assurait d'avance le concours de l'opinion.

IX

Le 2 août, *Orphée* fit son apparition sur la scène française. Le succès fut immense : le chant des nymphes, l'air d'Orphée aux enfers, le duo des époux, arrachèrent des sanglots à toute la salle. Rousseau assista à la représentation, et lui qui avait crié si haut, jadis, que jamais on ne ferait de bonne musique sur des paroles françaises, demeura émerveillé et fit au chevalier l'accueil le meilleur et le plus affectueux. — Un jour, cependant, Rousseau se rappela la théorie qu'il avait émise et se ravisa. Il fit prier Gluck de ne plus revenir chez lui. A Corancez, qui lui demandait la raison de cette cruauté : « Ne voyez-vous pas, dit Rousseau, que M. Gluck qui a toujours travaillé sur la langue italienne, ne l'a abandonnée que pour me donner un démenti ! »

Il n'était plus question à Paris que d'*Orphée* : Mlle de Lespinasse en était émue jusqu'à l'attendrissement ; — Mme du Deffand, en revanche, protestait contre l'odieux *sabbat*, et avec elle d'Argental et Voltaire. Cependant on voit que Voltaire ne se déclarait contre Gluck que pour être agréable à Mme du Deffand ; au fond

il était bien disposé pour le novateur et ne se prononçait contre lui qu'avec réserve. « Mme Denis, dit-il, m'affirme que le chevalier Gluck module infiniment mieux que Lulli, Destouches, Campra. » Mme Necker affirmait hautement ses préférences pour Grétry. Une forte cabale tentait des efforts inouïs pour créer à des œuvres médiocres des succès qui pussent lutter avec celui d'*Orphée*. Quels que fussent ces efforts, l'impression de Mlle de Lespinasse restait la vraie : *Orphée* avait touché les cœurs, et la supériorité de la musique de Gluck restait incontestable.

La Reine fit assurer au compositeur une pension de 6,000 livres, et 6,000 livres, en outre, pour tout ouvrage nouveau que l'on représenterait. Le 10 janvier 1775, *Iphigénie* fut reprise.

La princesse était dans une petite loge, accompagnée de Monsieur, de Madame et du comte d'Artois. A la 3e scène du second acte, Legros, modifiant légèrement les paroles, se tourna vers Marie-Antoinette, et s'écria avec le chœur : *Chantons, chantons, notre reine, — et que l'hymen qui l'enchaîne nous rende à jamais heureux.* » Le public saisit l'allusion, et ce fut une explosion d'émotion et d'enthousiasme. Le roi assista à la représentation suivante et se déclara séduit par les beautés de la musique.

A l'occasion de l'arrivée à Paris du jeune archiduc Maximilien, Gluck arrangea pour Versailles un petit opéra comique de Vadé, intitulé *l'Arbre enchanté ;* il livra également un opéra-ballet en trois actes, *Cythère assiégée*, qui n'ajouta pas beaucoup à sa réputation.

Indépendamment d'*Alceste*, qui devait subir de notables modifications avant de paraître sur notre scène lyrique, Gluck était convenu d'écrire pour l'Opéra deux autres ouvrages, *Roland* et *Armide*. Il ne lui répugnait nullement de refaire ainsi tous les opéras de Lulli ; il savait d'avance que la comparaison serait tout à son avantage, mais il n'entendait pas qu'on marchât sur ses brisées. Qu'on juge de sa fureur quand il apprit que l'Académie royale s'était arrangée avec l'Italien Piccinni pour un autre *Roland*. Il écrivit à du Rollet une lettre indignée qui fut reproduite par

l'Année littéraire : il annonçait à son ami que, vu le procédé inqualifiable dont il était l'objet, il venait de détruire tout ce qu'il avait composé de *Roland*.

Piccinni, auteur d'un opéra, *la Buona Figliuola*, qui avait eu un assez grand succès à Paris, s'était annoncé sous des auspices malheureux ; M[me] du Barry n'était pas fâchée de patronner en France un compositeur que l'on pût opposer au favori de la future reine. Le baron de Breteuil avait été chargé par elle de la négociation qui amènerait en France le maëstro italien, sous la promesse d'une gratification annuelle de 2,000 écus. La mort de Louis XV coupa court à ces pourparlers; mais le marquis Caraccioli, ambassadeur de Naples, fut assez habile pour obtenir de la reine la permission de renouer l'affaire. Le musicien, séduit par la perspective du succès, n'hésita pas à quitter son beau ciel napolitain pour venir chercher la gloire sous notre ciel gris et pluvieux. Ce fut ainsi qu'un rival vint se poser en face du compositeur allemand, et, pendant longtemps, il ne sera bruit que de la *grande querelle des Gluckistes et des Piccinnistes.*

X

Alceste, remaniée en vue des exigences de la scène française, fut représentée, le 23 avril 1776, en présence de la jeune reine, qui avait voulu donner au chevalier l'appui moral de sa présence. Les deux premiers actes furent écoutés favorablement; mais le dernier causa une impression générale d'ennui. Gluck fut désespéré; il se précipita dans les couloirs et dit, les larmes aux yeux, à l'abbé Arnaud qui venait à sa rencontre : « Alceste est *tombée ! — Tombée du ciel,* » répliqua Arnaud. Gluck ne resta pas sous le coup de cette défaillance passagère ; il sut affronter l'insuccès avec courage et affecta un flegme qu'au fond il n'avait pas. « La faute, disait-il, n'est pas au compositeur : elle est au public ; — *Alceste* peut attendre, ajoutait-il ; j'affirme qu'elle plaira dans deux cents ans, si la langue française ne change point, et ma raison est que j'en ai posé tous les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode. »

Gluck, s'il avait été moins infatué de son génie, n'eût pas dû s'étonner de l'effet produit par *Alceste* sur le public parisien. A

Vienne, la pièce n'avait pas réussi tout d'abord; et, bien avant la représentation du 23 avril, Rousseau avait écrit, au sujet de l'*Alceste* italienne : « Je ne connais pas d'opéras où les passions soient moins variées que dans l'*Alceste;* tout y roule presque sur deux seuls sentiments, l'affliction et l'effroi, et ces deux sentiments, toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au musicien pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie... Quand la mesure est passée, l'acteur a beau se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, et finit par s'impatienter... Le dénoûment de la pièce, n'en déplaise à Euripide lui-même, est froid, plat, et presque risible à force de simplicité. »

Le rôle principal avait été confié à Mlle Levasseur, chanteuse de mérite, protégée par le comte Merci-d'Argenteau, ambassadeur d'Autriche à la cour de France. Son talent fut impuissant à combattre l'effet d'ennui causé par un drame austère et monotone. Les épigrammes en prose et en vers ne furent pas épargnées à l'auteur d'*Alceste*. Ses amis, l'abbé Arnaud en tête, répliquaient avec vivacité, avec esprit, avec conviction surtout, et l'on devinait bien qu'ils prenaient le mot d'ordre du maître. Corancez expliquait au public les raisons profondes qui avaient fait adopter à Gluck ici une même note pour une succession de quatre vers dans le chœur des dieux infernaux, là une combinaison symétrique de longues et de brèves dans la marche religieuse. Il fallait, dans le premier cas, marquer le caractère d'impassibilité des dieux du Tartare, dans le second imiter le mètre sacré et religieux des Grecs, etc... — tout cela ne désarmait pas le mauvais vouloir d'une certaine cabale qui allait jusqu'à accuser Gluck d'avoir pillé Sacchini.

Un affreux malheur avait frappé Gluck la veille de la représentation d'*Alceste*. Sa nièce chérie, Marianne, était morte d'une maladie de poitrine compliquée des atteintes de la petite vérole. « Sa voix, dit Garat, n'était qu'un souffle, mais celui de l'âme, et jamais cantatrice n'a procuré de si touchantes et de si profondes

émotions. » Partout où elle avait chanté, elle avait excité l'admiration. Klopstock l'appelait « l'enchanteresse du Saint-Empire romain, comme aussi du profane royaume gallican »; mais, tout en l'admirant, il ne pouvait pardonner à la pauvre enfant le sincère amour qu'elle avait pour la France et les Français. Gluck, ne pouvant arriver à vaincre sa douleur, prit avec sa femme la route de Vienne, où ils restèrent jusqu'au 15 septembre. Dans cet intervalle, on chercha à renforcer le troisième acte d'*Alceste* en y faisant réapparaître le personnage d'Hercule. Gossec fut chargé de composer un air, et, avec cette modification, l'ouvrage fut mieux accueilli. Le public, du reste, revenu de ses préventions, commençait à se laisser pénétrer par le caractère profond de la musique, et il arriva, enfin, un moment où *Alceste*, parvenant au terme des représentations annoncées, fut redemandée avec acclamations par ceux-là mêmes qui s'étaient montrés si hostiles ; ce qu n'empêchait pas de rire à une spirituelle parodie en deux actes qui parut aux Italiens sous le titre de « *la Bonne Femme*, ou *le Phénix* ».

Gluck, dont les prévisions étaient glorieusement justifiées, revint alors plus puissant que jamais et exerçant sur les autres artistes une terreur telle qu'un compositeur assez estimé, nommé Cambini, auteur d'une scène d'*Armide*, plusieurs fois exécutée avec succès dans les *Concerts d'amateurs*, retira de lui-même sa partition pour ne pas éveiller la susceptibilité du maître. Les dilettantes crurent devoir s'adresser à Gluck pour le prier de consentir à ce que la cantate de Cambini continuât à figurer sur leur répertoire. — Des artistes et des gens du monde firent les frais d'un buste du chevalier qui fut exécuté par Houdon, et placé, en 1777, par ordre du roi, au grand foyer de l'Opéra, à côté de celui de Rameau.

Les opposants n'avaient pas, cependant, complètement désarmé ; mais ce n'étaient plus que de vaines rumeurs qui ne pouvaient plus rien contre un succès désormais assuré. A l'occasion de la

reprise d'*Iphigénie* qui suivit *Alceste*, La Harpe fit une singulière critique du duo d'Achille et d'Agamemnon au second acte : « Il n'était pas convenable, disait-il, à la dignité de deux héros de parler tous deux ensemble (1). — Voilà, répondit un anonyme, les trois quarts des opéras du monde proscrits d'un trait de plume. » Ce fut le point de départ d'une discussion dans laquelle La Harpe n'eut pas le public pour lui. Les lettres de l'anonyme eurent un succès d'autant plus grand qu'on en ignorait l'auteur. De plus, elles ne ménageaient point un écrivain peu aimé, que l'on était enchanté de voir traiter sur le ton de supériorité qu'il affectait vis-à-vis des autres.

Il vint un jour, pourtant, où la querelle s'envenima. « Pour des chansons, dit un contemporain, on vit les amis se refroidir, les sociétés se diviser, les haines s'allumer. Suard et Arnaud d'un côté, Marmontel de l'autre, s'aigrissaient à la lutte. L'un des rédacteurs du *Journal de Paris* ayant dit à propos des deux *Roland* que celui de Gluck serait l'*Orlando*, celui de Piccinni l'*Orlandino*, le premier, par conséquent, le poème épique, le second, le poème burlesque, Marmontel, à un dîner chez Mme Necker, où se trouva Suard, s'emporta jusqu'à prononcer l'épithète de maraud qui visait évidemment ce dernier. Suard eut le bon goût de ne pas la relever. Bientôt parut l'*Essai sur les révolutions de la musique en France*, ouvrage de Marmontel, qui fut beaucoup lu et fit beaucoup de bruit; après avoir parcouru les phases diverses de l'art musical, Marmontel en arrivait à la personnalité de Gluck. Il lui reconnaissait les qualités de l'harmoniste; mais il déclarait que son orchestre était bruyant, et il lui refusait entièrement le don de la mélodie. Pour Marmontel, le chant était exclusivement la forme italienne avec sa grâce efféminée et ses ornements parasites. — Marmontel crut proférer une grosse injure contre Gluck en l'appelant le *Shakespeare* de la musique. Certes, la comparaison ne

---

(1) N'est-ce pas là la théorie reprise depuis par Richard Wagner?

pouvait être que flatteuse pour le compositeur allemand ; mais elle n'était même pas juste ; car, par l'austère simplicité de sa musique, Gluck se rapproche bien plus de ce qu'on appelle l'idéal classique que du romantisme exubérant de l'immortel tragique anglais. L'essai de Marmontel provoqua une foule de réponses, les unes facétieuses, les autres sérieuses. Mais les réponses n'atténuèrent que faiblement l'effet produit par la brochure de ce littérateur, qui, à part la vivacité de certains passages, avait eu l'habileté de présenter sa thèse avec une grande modération, se bornant à exposer et à justifier ses préférences pour l'école italienne, sans prétendre exclure toute autre espèce de musique.

XI

Il est temps de parler du compositeur que les contemporains posèrent en émule de Gluck. M. Gustave Desnoiresterres se montre extrêmement favorable à cet homme, dont la valeur n'aurait pas été contestée avec tant de véhémence, si un certain public n'avait eu l'idée malencontreuse de l'opposer à un géant. Nicolas Piccinni naquit à Bari, dans le royaume de Naples, en 1728 ; son père, effrayé de l'existence précaire que menaient les artistes d'un mérite secondaire, n'avait qu'un rêve : sauver son fils des misères inhérentes à cet état. Or le pauvre enfant ressentait pour l'art une vocation irrésistible ; en vain l'éloignait-on de tous les lieux où se faisait de la musique ; en vain dérobait-on tous les instruments à sa vue : il saisissait toutes les occasions de s'exercer en cachette. On s'aperçut un jour avec stupéfaction qu'il avait appris à jouer du clavecin d'une façon des plus satisfaisantes et que ses facultés d'improvisation étaient surprenantes. On se décida à le mettre au couvent de Saint-Onuphre que dirigeait Léo (1742). Ce dernier découvrit que son jeune élève, qui n'avait pas seize ans, s'était

permis de composer des oratorios, des airs d'opéra, même une messe tout entière, sans être complètement initié aux mystères de la science musicale. La punition qu'infligea le maître fut des plus originales : il força l'enfant, plus mort que vif, à assister à l'exécution de son œuvre et quand il lui eut fait comprendre les défauts de son informe ébauche : « Je vous pardonne pour cette fois, lui dit-il, mais si vous y revenez, je vous châtierai de manière que vous vous en souviendrez toute votre vie ! » Mais Léo comprit toutes les ressources dont était pourvue cette jeune intelligence. Piccinni devint son élève favori. Malheureusement, Léo mourut peu de temps après. Son successeur fut le célèbre Durante, le plus grand harmoniste de l'Italie. Celui-ci ne s'intéressa pas moins à Piccinni, qui, en 1754, quitta le Conservatoire de Naples, sachant tout ce qu'il était possible alors de savoir en musique. Piccinni fit représenter coup sur coup nombre d'ouvrages qui eurent un grand succès: *le Donne dispettose*, *le Gelose*, *Il Curioso*, *Zenobia*, *Alessandro nell' Indie*. — Il composa en dix jours *la Cecchina*, *la Bonne Fille*, qui fit de lui le compositeur le plus populaire de l'Italie. Ginguené prétend que *la Bonne Fille* pénétra jusqu'en Chine où elle fut représentée devant le fils du Soleil. Durant quinze ans, Piccinni fut l'idole de Rome.

Son élève Anfossi lui succéda ensuite dans la faveur des Romains; Anfossi avait fait représenter un opéra : *l'Inconnue persécutée*, dont la vogue dépassa celle de *la Cecchina*; inspiré par une noire ingratitude, Anfossi se sentant assez fort pour voler de ses propres ailes, renia son bienfaiteur et son maître, et se ligua avec Sacchini pour lui rendre le séjour de Rome insupportable. Piccinni, blessé au cœur, retourna dans sa patrie, à Naples, où le succès de son opéra bouffon, *les Voyageurs*, le consola de tant d'outrages. Il avait épousé une cantatrice d'une grande beauté et d'un grand talent, son élève Vincenza Sibilla; elle ne chantait que dans les concerts, et s'était vouée exclusivement à la musique de son mari, qu'elle rendait avec une perfection rare. Piccinni jouissait à Naples de la considération

universelle. C'était un excellent père de famille. En 1762, Gretry vint le voir et se retira pénétré d'estime et de respect pour le compositeur italien. Quand Caraccioli fit parvenir à Piccinni son engagement pour venir en France, celui-ci était maître de chapelle en second à la cathédrale de Naples; de plus, il était organiste du roi et de plusieurs couvents. Ses revenus pouvaient s'élever à environ 15,000 livres. Il quitta Naples le 16 novembre 1776, arriva à Paris le 31 décembre, et vint loger, rue Saint-Thomas-du-Louvre, en face du logement occupé par Marmontel. Piccinni avait avec lui sa femme et son fils, âgé de dix-huit ans; il était petit, pâle, maladif; il fut frappé de l'aspect terne et gris du climat. « En ce pays, disait-il à Ginguené, n'y a-t-il donc jamais de soleil? »

Les Italiens donnèrent deux ou trois fois *la Bonne Fille*. Le *Concert d'amateurs* mit Piccinni en tête de ses programmes et lui ménagea des ovations enthousiastes qui furent, pour les Gluckistes, le prétexte d'appréciations perfides: Ce Piccinni, dirent-ils, n'est-il pas prouvé maintenant que sa musique n'est qu'une musique de concert dénuée de tous les caractères qui constituent la vraie musique dramatique! »

Marmontel, qui avait écrit quelques livrets d'opéra comique pour Grétry, se chargea de reprendre pour Piccinni les opéras de Quinault, en les appropriant aux exigences et aux besoins d'un art plus compliqué que celui de Lulli, ce qui fit dire à l'abbé Arnaud :

Certain conteur, d'amour-propre gonflé,
. . . .
Refait Quinault, joint le mort au vivant,
Le lit partout, et puis, tout bonnement,
Croit qu'il a fait les opéras qu'il gâte !

Quand Piccinni arriva à Paris, il ne savait pas un mot de français. Marmontel se constitua son maître de langues, lui fit comprendre l'accent, la prosodie, la cadence, la versification, et le mit en état de composer sur un livret français. Les protecteurs de Piccinni étaient les ambassadeurs de Naples et de Suède, un ancien

ambassadeur russe, le prince Belowelsky, et enfin, tous les amis de Marmontel. Piccinni fut des déjeuners de l'abbé Morellet où se réunissaient Delille, La Harpe, Arnaud, d'Alembert, Saurin, Suard, et, parmi les artistes : Grétry, Philidor, Hullmander, etc. — Morellet eût vivement désiré que son salon restât un terrain neutre ; malheureusement, il dut subir le contre-coup des divisions qui agitaient les artistes et le public, et les réunions cessèrent au bout de quelque temps. L'abbé Morellet donna sa nièce, qui était fort jeune, en mariage à Marmontel, qui avait cinquante-quatre ans. Ce fut après le dîner de noces que Piccinni, aidé de quelques artistes, donna à ses amis un avant-goût de son *Roland*. La Harpe écrivait le lendemain : « Le succès de cet ouvrage me paraît infaillible ; combien seront embarrassés ceux qui ont dit que des airs ne pouvaient pas être dramatiques et que le chant ne pouvait pas s'accorder avec la scène! »

La reine fit appeler Piccinni, qui répéta devant elle les deux premiers actes de son opéra. Elle l'accabla d'éloges ; mais, pour bien marquer qu'elle n'abandonnait pas le compositeur allemand, elle se fit accompagner au piano, par Piccinni, l'air : *Divinités du Styx*, de Gluck.

XII

La guerre de plume qui se faisait entre les gluckistes et les piccinnistes ne perdait rien de son caractère d'âpreté : elle allait, au contraire, en s'aigrissant. De légère, l'épigramme était devenue grossière ; on en était arrivé à l'injure, et cet état de choses attristait profondément ceux qui ne séparent pas la considération due aux lettres de celle que s'acquiert l'écrivain. Le prince de Beauvau et le prince-évêque de Strasbourg s'étaient vainement entremis pour arrêter la lutte acharnée dont les chefs étaient Suard et l'abbé Arnaud d'un côté, de l'autre La Harpe et Marmontel. Il fallut les supplications de la femme de ce dernier pour lui faire renoncer à l'impression d'un poème héroï-comique sur la musique, dans lequel on lisait les aménités suivantes à l'adresse de Gluck :

Il fait beugler Achille, Agamemnon ;
Il fait hurler la reine Clytemnestre ;
Il fait ronfler l'infatigable orchestre.
Du coin du roi les antiques dormeurs
Se sont émus à ces longues clameurs,
Et le parterre, éveillé d'un long somme,
Dans un grand bruit, crut voir l'art d'un grand homme.

Marmontel se dédommagea en lisant sa diatribe dans tous les salons de Paris. Piccinni avait pour lui la majorité des gens de lettres; mais Suard et Arnaud étaient de taille à répondre et, comme le dit La Harpe, « ils faisaient du bruit comme dix ».

Ce fut par le tapage qui se faisait à Paris qu'un jeune adolescent d'Agen, passionné pour les sciences naturelles et la musique, Lacépède, sut que Gluck composait une *Armide*. Lui aussi avait écrit une partition sur le poème de Quinault, et ce ne fut pas sans terreur qu'il apprit que, pour faire représenter son œuvre, il devait affronter la lutte avec l'auteur d'*Iphigénie* et d'*Alceste*. Il prit une héroïque résolution ; il écrivit à Gluck, lui raconta son histoire et excita sa curiosité, si bien que le chevalier lui répondit de venir à Paris et d'apporter sa partition. L'accueil que Lacépède reçut de Gluck fut des plus flatteurs : « Votre ouvrage, dit le compositeur, ressemble entièrement au mien pour le plan, le mouvement, le ton des airs, des duos, des chœurs et des morceaux d'ensemble. Vous savez très bien faire de la musique et vous avez mieux réussi que moi dans le récitatif: *Il est enfin dans ma puissance, ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur*, mais vous ne connaissez pas encore le théâtre et vous devez étudier avec soin tout ce qui tient à la partie dramatique proprement dite ; » — puis il lui indiqua comme sujet d'opéra le poème d'*Omphale*. Gluck fit toutes sortes d'offres de services au jeune musicien ; il lui fit entendre *Alceste* et le reçut presque constamment à sa table ; il lui procura d'excellentes relations. Lacépède prit des leçons de Gossec et, renonçant à son *Armide*, s'attela courageusement au poème de Lamotte.

L'*Armide* de Gluck fut représentée le 23 septembre 1777 devant une salle comble. Gluck, sans faire remanier le poème de Quinault, avait purement et simplement substitué sa musique à celle de Lulli. Comme les précédents ouvrages du compositeur allemand, l'*Armide* ne s'imposa pas tout d'abord au public, qui resta froid et n'applaudit que certains passages. Une maladresse du machiniste faillit tout compromettre. Discutée au théâtre, dans

les cafés, *Armide* le fut plus encore dans les journaux. La Harpe déclara « qu'il n'y avait ni mélodie, ni chant dans le nouvel ouvrage; que le rôle d'Armide était, presque d'un bout à l'autre, une criaillerie monotone et fatigante. M. Gluck semblait avoir à tâche de bannir le chant du drame lyrique, et paraissait persuadé que le chant est contraire à la nature du dialogue, à la marche des scènes et à l'ensemble de l'action ». Gluck n'était pas homme à endurer passivement de pareilles atteintes. Il répondit *ab irato* par une lettre amère, que publia le *Journal de Paris*. La Harpe répliqua par des couplets :

Je fais, Monsieur, beaucoup de cas
De cette science infinie
Que, malgré votre modestie,
Vous étalez avec fracas
Sur le genre de l'harmonie
Qui convient à vos opéras.
Mais tout cela n'empêche pas
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Suard répondit sur le même ton:

Chacun a son goût ici-bas !
J'aime Gluck et son beau génie,
Et la céleste mélodie
Qu'on entend à ses opéras,
. . . .
Mais hélas ! La Harpe m'ennuie.

Puis, il s'adressait à Marmontel :

Ce Marmontel si long, si lent, si lourd,
Qui ne parle pas, mais qui beugle,
Juge la peinture en aveugle
Et la musique comme un sourd.
Ce pédant à si triste mine
Et de ridicule bardé,
Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine;
Jamais secret ne fut si bien gardé.

La Harpe avait beaucoup d'ennemis; il fut l'objet de mille épigrammes en vers et en prose, il y eut les *Lettres d'un ignorant*

en musique à M. de La Harpe, celles du sieur *Thibaudois de Gobemouche*, *les vers d'un homme qui aime tous les instruments excepté la harpe*. Il y eut enfin la *Lettre d'un serpent de paroisse à M. de la Harpe*. Nous reproduisons cette amusante pièce, bien qu'elle soit très connue :

Monsieur,

« J'avons l'honneur de vous faire une lettre, pour me dépêcher de vous apprendre une chose qui vous intéressera beaucoup : c'est qu'il faut vous dire que je sommes serpent de ma paroisse, et que notre curé, qui s'amuse à lire les gazettes n'a pas de plus grand plaisir que de la lire tout haut, à cette fin que je l'entendions et que nos enfants en profitiont itou. L'autre soir il lisait le journal de... J'avons oublié son nom, car je ne l'avons entendu nommer que c'te fois-là, tant y a que ça part de votre pleume. Y avait là dedans tout plein de belles choses, car je n'y comprenions goutte, et de pauvres gens comme nous ne sont pas faits pour entendre tous ces baragouinages-là ; ça parlait contre M. Guelouque, et ça disait comme ça que gn'a pas de chant dans ses airs, que la mélodie est la même chose que l'harmonie ; que pour faire pleurer le monde, il faut faire des accords, enfin tout plein d'autres choses, que je trouvions bien dites, car tout cela venait peslemesle l'un sur l'autre, et moi je trouve ça mieux à cause que je dis à part moi : Eh ben, vrai, je n'aurions pourtant pas dit ça ; et puis j'étions content encore parce que j'étais fâché contre ce biau M. Guelouque, à cause que M. le curé, qui l'aime ben, comme je vous le disais, m'avait prêté un air de son plus nouvel opéra, et que ce diable d'air ne pouvait pas aller sur mon serpent. Pour en revenir donc à ce que nous parlions, not' curé faisait des grimaces en lisant vot' grimoire, comme quand le seigneur de chez nous ne met qu'un demi-as

à l'offrande; à la parfin il a pris plusieurs *Journal de Paris*, et il m'a lu ça. Il y avait tout plein d'écritures qu'on vous écrivait pour se gausser de vous ; moi je disais à ça que c'était mal, q' ça ne faisait rien au monde si vous étiez ben savant ou si vous ne saviez ce que vous disiez, et M. le curé disait que c'n'était que c'que vous méritiez, tant il y a qu'il m'a dit : Regarde, Mathurin ; toutes fois et quand un homme écrit comme ça de biaux mots, c'est pour attraper des imbéciles comme toi ; tous ces dictons-là ressemblent, sans comparaison, aux cloches de not' village ; quand elles font bien du tapage, ça vous étourdit, on ne sait plus quel air que ça joue. Un nigaud pense tout de suite que celui qui a écrit de si grands mots est ben savant ; point du tout, je gage que cet homme-là n'sait pas tant seulement combien qu'il y a de clefs dans la musique. — Moi j' n'avons pas voulu gager avec lui, parce que c'est manquer de respect à son curé, et qu'il me l'aurait bien revalu à Pâques, et pis que je voyais ben qu'il avait raison, car il me disait que j'avais tort, et il le sait plus que moi. Or donc, j'ai fait le fin, et je l'y ai demandé comment qu'il pourrait demander ça. Il m'a dit qu'il vous écrirait deux mots par le journal ; moi qui ne perds point la tramontade, je vous écris bien vite chez vous, à cause que j'n'aimons pas M. Guelouque ; j'avons l'honneur de vous apprendre qu'y a trois clefs dans la musique : clef de C *sol ut*, la clef de F *ut fa*, et la clef de G *ré sol*, à cause de c'que vous ne savez peut-être pas ça, quoique vous parliez de récitatif, du chant mesuré et de mélodie et d'harmonie autant qu'un autre. Or ça, je vous parlons là à cœur ouvert, en cachette de M. le curé, il va ben être attrapé ! ça me réjouit l'âme quand j'y pense. Dame, c'est pour le coup que vous ferez le fier ; vous l'y ferez voir que vous n'êtes pas un ignorant, et que vous savez aussi bien que lui que gn'y a que trois clefs dans la musique. Tatigué ! que je me veux du bien de vous avoir appris ça ; mais je me flattons qu'en revanche, vous me direz au clair à quoi qu'on connaît la mélodie dans l'harmonie, ou bien si c'est

tout un. J'attendons de vous cette marque de souvenance, avec lequel j'ai l'honneur d'être, de tout mon cœur, etc...

» Mathurin Guillot.

» *P.-S.* Si par après, not' curé vous fait encore des questions biscornues, adressez-vous à moi. Si je n'y étais pas, mes petits enfants de chœur vous apprendront tout aussi bien que moi la gamme et la note et tout ce que vous ne savez pas. »

Nous n'insisterons pas davantage sur le récit de cette guerre de plume. Le temps finit par en adoucir les âpretés, et La Harpe lui-même, dans son cours de littérature, prononça plus tard ce jugement qui est le vrai : « Gluck avait compris, en homme de génie, que si la musique manquait trop souvent d'expression dans l'opéra français, celle qu'elle avait dans l'opéra italien était tout entière dans quelques airs et indépendante de l'ensemble du drame. » — Il eût mieux valu débuter par cette appréciation.

Revenons à *Armide.* — Par condescendance pour le comte Mercy d'Argenteau, Gluck avait confié à sa protégée, Mlle Rosalie, le rôle de l'enchanteresse. Elle n'avait rien, dans sa physionomie chiffonnée, qui rappelât l'idéal du Tasse. Larrivée n'avait eu qu'un rôle secondaire, celui du chevalier danois, qu'il relevait, il est vrai, en disant d'une manière admirable le passage : « Notre général vous rappelle ». — L'opiniâtreté de Gluck parvint à triompher du public ; en dépit de la cabale des Lullistes et des Piccinnistes, *Armide* s'imposa comme *Alceste*, et, au bout de quelque temps, l'admiration fut l'impression générale. On se pressait tellement aux représentations, « qu'un homme qui avait le chapeau sur la tête et à qui la sentinelle disait de l'ôter, répondit : Venez donc vous-même me l'ôter, car je ne puis faire usage de mes bras », et le public de rire.

Gluck triomphait donc ; il abusa de son empire retrouvé pour susciter toutes sortes d'entraves à *l'Olympiade* de Sacchini. Cet

ouvrage, que l'Opéra avait déjà mis à l'étude, fut porté aux Italiens; quoique émondé, mutilé, il y obtint un éclatant succès, succès éphémère, car les amis de Gluck trouvèrent le moyen de faire interrompre les représentations à l'aide d'une requête présentée par l'Académie royale de musique et fondée sur ce que la Comédie-Italienne n'avait pas le droit de représenter des pièces où plus de sept chanteurs fussent en scène. La suspension dura trois mois, après quoi l'interdiction fut levée. Cet incident fit le plus grand tort à Gluck.

XIII

Piccinni n'était pas de force avec un si terrible adversaire; Berton, alors directeur de l'Opéra, conçut le projet de rapprocher les deux rivaux. Ce fut à table, dans un grand souper, que l'on tenta cette difficile fusion ; on les fit s'embrasser et ils prirent place l'un près de l'autre. Pendant tout le repas, ils causèrent avec une cordialité qui sembla touchante aux assistants. Au dessert, Gluck laissa échapper des paroles qui étaient blessantes pour la France, et qui, de plus, témoignaient de sentiments peu honorables. « Les Français, dit-il à son voisin, sont de bonnes gens, mais ils me font rire ; ils veulent qu'on leur fasse du chant et ils ne savent pas chanter. Mon cher ami, vous êtes un homme célèbre dans toute l'Europe, vous ne pensez qu'à soutenir votre gloire, vous leur faites de la belle musique, en êtes-vous plus avancé? Croyez-moi, c'est à gagner de l'argent qu'il faut songer ici, et non à autre chose. » Permis à Gluck d'être cupide, mais pourquoi ce dédain affecté pour la France, à laquelle il était venu demander de mettre le sceau à sa renommée? Marmontel raconta l'épi-

sode en vers, et voici ce qu'il récitait à qui voulait l'entendre; c'est Gluck qui s'adresse à Piccinni :

> On t'aura dit que je suis charlatan ;
> Mais la musique est de l'orviétan ;
> Suis mon exemple et fais-toi sans scrupule
> Un parti fort de prôneurs aguerris.
> Avec des mots, l'impudence à Paris
> Mène à son gré la sottise crédule ;
> Ce peuple est vain, suffisant, ridicule ;
> A son oreille il ne faut que des cris.

La réconciliation de Gluck et de Piccinni fut-elle bien sincère? Il est permis de le croire; mais la guerre dont ils étaient l'occasion n'en continua pas moins, et les deux émules n'eurent pas d'autres occasions de se rapprocher.

Roland était achevé ; les répétitions allaient commencer. L'orchestre, façonné par Gluck et imbu de ses préceptes, se montra malveillant et hostile. Piccinni, timide et inoffensif, perdait courage et passait le temps à se désoler : « *Toutte va mal, toutte!* » s'écriait-il en levant les mains au ciel. On voulut abuser de sa mollesse en substituant des doublures aux chefs d'emploi. Marmontel s'indigna et fit comprendre au compositeur qu'il devait montrer enfin quelque énergie; il se permit même envers les acteurs certaines vivacités qui ameutèrent contre lui bien des haines. On assure que, de la part du roi, défense lui fut faite d'assister aux répétitions. Il est certain qu'à la dernière, on ne laissa entrer personne.

Le jour de la représentation, Piccinni avait repris tout son calme ; entouré de ses amis, de sa famille et de ses domestiques même, qui tous pleuraient, il attendait dans son petit salon le moment qui allait décider du sort de son *Roland*. Elle sonna enfin, cette heure solennelle. La cour était là, comme aux représentations d'*Alceste* et d'*Armide*, et le public était nombreux. L'exécution fut médiocre, l'orchestre accompagna constamment à tour de bras. Larrivée seul se surpassa dans le rôle de Roland. Malgré les

imperfections, le succès fut grand. Cette musique facile, élégante, faisant contraste avec les formes sévères d'*Iphigénie*, d'*Alceste* et d'*Armide*, charma le public. Les ballets contribuèrent beaucoup à la réussite de l'œuvre. Piccinni fut l'objet d'une véritable ovation ; le public le ramena triomphalement jusqu'à sa demeure. Un seul morceau suscita une critique assez vive ; ce fut la *fête chinoise* du second acte. Le succès alla croissant pendant douze représentations et mit le compositeur sur le meilleur pied à la cour. Il allait, deux fois chaque semaine, à Versailles donner des leçons de chant à la reine, à laquelle il se crut obligé d'offrir une partition de *Roland* magnifiquement reliée. L'empereur Joseph II, qui vint à Paris en 1777, manifesta le désir de connaître l'émule du chevalier Gluck. Piccinni, mandé à la cour, fit entendre au prince un certain nombre de ses meilleures productions. Joseph II l'applaudit avec chaleur et lui adressa les paroles les plus flatteuses. On comblait Piccinni d'égards et de témoignages d'admiration ; mais nul ne songeait à s'enquérir de ses besoins. Il était destiné à toujours rester pauvre, tandis que Gluck marchait rapidement à la richesse.

Sur ces entrefaites, l'Opéra devint une entreprise particulière entre les mains de Devisme, beau-frère de Laborde, ancien valet de chambre du roi. Devisme annonçait monts et merveilles ; déjà on le proclamait le *Turgot de l'Opéra*. Les premières réformes consistèrent à raccourcir le théâtre, à diminuer l'orchestre, à augmenter le nombre des loges à l'année, à modifier l'éclairage. Il fit un règlement par lequel les femmes de haute coiffure ne seraient plus admises à l'amphithéâtre. Il fut décidé que les poètes, qui accommoderaient d'anciens poèmes pour les approprier à de nouvelle musique, ne seraient pas traités sur le même pied que les auteurs originaux. Ce règlement atteignit Marmontel qui, en ce moment, « ressemelait » pour Piccinni le poème d'*Atys* de Quinault. Marmontel écrivit à Devisme pour réclamer, mais celui-ci lui répondit par la lettre suivante qui piqua au vif le poète :

« J'ai reçu, Monsieur, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire. Vous me marquez que la juste distinction qu'on fait de poèmes absolument neufs d'avec les poèmes retouchés ne saurait vous regarder, parce qu'il n'y a que vous qui puissiez apprécier la peine inexplicable que vous vous donnez pour rendre notre langue souple et docile aux modulations du chant. — Je sais, Monsieur, combien ce travail doit vous être pénible, et je crois qu'il ne s'agit pas seulement de l'*industrie*, ainsi que votre modestie vous le fait dire, mais qu'il faut, au contraire, tout le *talent* que le public vous connaît, pour lever les difficultés que vous avez à vaincre... — Je suis bien fâché, Monsieur, que convenant vous-même que l'arrêt laisse la liberté de faire de gré à gré des conventions particulières, vous insistiez à me faire des propositions aussi dures que celles que vous avez soulignées dans votre lettre. Je conclus donc à renoncer au plaisir de donner *Atys* tel que vous l'avez arrangé...... » Devisme, par cette lettre, rompait avec Marmontel ; mais il crut donner une compensation à Piccinni en créant une troupe de *bouffons* qui devait jouer sur notre première scène et dont il confia la direction musicale au maître italien.

XIV

La troupe bouffe débuta le 11 juin 1778 par les *Finte Gemelle* de Piccinni. qui n'obtinrent qu'un succès d'estime; *la Finta Giardiniera* d'Anfossi ne réussit pas mieux. Devisme avait rêvé d'ouvrir les portes de son théâtre à toutes les écoles sans distinction ; en flattant tous les goûts, il se croyait sûr de peupler sa salle et de réaliser de beaux bénéfices. Aux admirateurs de Rameau, il donnait *Castor ;* aux Lullistes, il promettait *Thésée.* Mais il n'était pas secondé par son personnel : Mlle Guimard le désolait par ses caprices, Vestris, le *diou de la danse*, n'était ni plus modéré, ni moins audacieux ; les figurants refusaient d'obéir parce qu'on parlait de les mettre au fond du théâtre. Un jour, la révolte fut si scandaleuse, que l'autorité dut sévir. Vestris fils reçut l'ordre de se rendre au Fort-l'Évêque. Le vieux Vestris fut stoïque : « Allez, mon fils, dit-il, voilà le plus beau jour de ma vie. Prenez mon carrosse et demandez l'appartement de mon ami le roi de Pologne. Je payerai tout... » — Vestris cependant dut s'humilier ; il accourut auprès de la princesse de Lamballe et la supplia d'intercéder auprès de la reine.

« Mon fils, s'écria-t-il, ignorait que Sa Majesté honorât le spectacle de sa présence : autrement, eût-il refusé de danser devant sa généreuse bienfaitrice ? Je suis désolé, au delà de ce que je puis dire, de ce malentendu entre les deux maisons de Vestris et de Bourbon, qui ont toujours vécu de si bonne intelligence depuis notre arrivée de Florence à Paris. Mon fils est au désespoir et dansera comme un ange, si Sa Majesté daigne ordonner qu'il soit mis en liberté. » — La reine rit beaucoup de cette arrogance et envoya un page pour faire sortir le jeune Vestris. — (Lettre de la princesse de Lamballe publiée par une *dame de qualité*, 1826.) Par suite de toutes ces difficultés, Devisme parvint à s'endetter d'environ 700,000 livres. Pour le tirer d'embarras, on annula le bail ; on laissa le poids des charges à la ville, tout en lui conservant sa situation, sous la surveillance du trésorier de Paris. C'est ainsi que se dénouaient alors les difficultés.

Pendant ce temps, Gluck, retiré à Vienne, achevait sa partition d'*Iphigénie en Tauride*. De la ville impériale, il écrivait à ses amis parisiens de déblayer le terrain, de préparer les voies, de bien recruter ses admirateurs et de maintenir les enthousiastes dans leur passion. Le livret d'*Iphigénie* était d'un poète nommé Guillard. Gluck avait hésité avant de l'accepter ; il avait dit même à Guillard qu'il renonçait à ce livret et, peut-être même pour n'avoir plus à y songer, avait-il engagé Grétry, qui goûtait fortement ce sujet, à s'en emparer. Mais Devisme ne l'entendait pas ainsi, il tenait à avoir une *Iphigénie en Tauride* de Gluck ; il mit donc en jeu tous les ressorts pour vaincre les hésitations du chevalier, qui finit par accepter. Gluck une fois parti pour Vienne, Devisme s'était retourné vers le compositeur napolitain : il s'agissait d'avoir une *Iphigénie* de Piccinni : « Tenez, lui dit-il, voilà un excellent poème que je vous propose de mettre en musique, c'est *Iphigénie en Tauride*. M. Gluck en fait une autre, et c'est pour le coup que le public impartial pourra décider entre vous. Ce n'est pas tout à fait le même poème ; mais c'est le même sujet, le même plan, et

vous pouvez vous en rapporter à moi du choix que j'ai fait pour vous. » — Piccinni s'effrayait beaucoup à la pensée d'entrer si ouvertement en lutte avec son terrible rival. Il n'accepta que sur la parole que lui donna Devisme de faire représenter son opéra avant celui de Gluck.

Cette parole ne fut pas tenue et, au grand désespoir du pauvre Italien, l'opéra de Gluck eut la priorité. Gluck dirigea les répétitions, fougueux comme toujours, passionné, s'agitant, s'emportant, vociférant, donnant le spectacle à tout son monde. Il reçut, vers cette époque, la visite d'un jeune homme fanatique de sa musique, et destiné lui-même à une grande réputation. C'était Méhul. Adolphe Adam *(Derniers souvenirs d'un musicien)* a raconté, dans une fort jolie nouvelle, les premières relations des deux artistes. Mais ce récit, par trop fantaisiste, ne doit pas être pris à la lettre. La vérité se trouve plutôt dans une lettre de Méhul publiée par *le Ménestrel* en 1836, sans indication de provenance.

Méhul arrive à Paris en 1779, muni d'une lettre de recommandation pour Gluck. Il se présente chez l'Orphée allemand. Mme Gluck le reçoit et lui dit que son mari est au travail, qu'on ne peut le déranger. Cependant elle offre à Méhul de le voir travailler, mais sans lui parler, sans faire aucun bruit. . . — « Elle me conduisit à la porte d'un cabinet d'où s'échappaient les sons d'un clavecin sur lequel Gluck tapait de toutes ses forces. Le cabinet s'ouvrit et se referma sans que l'illustre artiste se doutât qu'un profane approchait du sanctuaire ; et me voilà derrière un paravent, heureusement percé par ci, par là, pour que mon œil pût se régaler du moindre mouvement, de la plus petite grimace de mon Orphée.

» Sa tête était couverte d'un bonnet de velours noir, à la mode allemande : il était en pantoufles ; ses bas étaient négligemment tirés par un caleçon et, pour tout autre vêtement, il avait une camisole d'indienne à grands ramages qui descendait à peine à sa ceinture.

» Sous ces accoutrements je le trouvai superbe. Toute la pompe de la toilette de Louis XIV ne m'aurait pas émerveillé comme le négligé de Gluck.

» Tout à coup je le vois bondir de son siège, saisir des chaises, des fauteuils, les ranger autour de la chambre en guise de coulisses, retourner à son clavecin pour prendre le ton, et voilà mon homme tenant de chaque main un coin de sa camisole, fredonnant un air de ballet, faisant la révérence comme une jeune danseuse, des glissades autour de sa chaise, des tricotets, et des entrechats, et figurant enfin les poses, les passes et toutes les allures mignardes d'une nymphe de l'Opéra.

» Ensuite, il lui prit sans doute envie de faire manœuvrer le corps de ballet ; car, l'espace lui manquant, il voulut agrandir son théâtre, et à cet effet, il donna un grand coup de poing à la première feuille du paravent qui se déplia brusquement, et je fus découvert.

» Après une explication et d'autres visites, Gluck m'honora de sa protection et de son amitié. »

Iphigénie en Tauride fit son apparition le 18 mai. Pour la première fois, Gluck fut compris tout d'abord, et l'enthousiasme n'eut pas à remettre ses manifestations au lendemain. Cet opéra d'un genre tout nouveau, où le mot d'amour n'était pas même prononcé, où il n'y avait pour tout ballet que celui qui suit le chœur des Scythes, ballet étrange, sauvage, plein d'épouvante, cet opéra, en dehors de tout ce qu'on avait vu et entendu jusqu'alors, combla le public d'admiration. Mlle Rosalie prit sa revanche d'*Armide* et joua merveilleusement. Larrivée dans le rôle d'Oreste, Legros dans celui de Pylade, et Moreau dans celui de Thoas, excitèrent les plus vifs applaudissements. La reine accepta la dédicace de l'*Iphigénie en Tauride*.

Les Piccinnistes se vengèrent de ce succès en faisant une mauvaise guerre à Gluck au sujet d'un air tiré du *Tancrède* d'un compositeur italien nommé Bertoni, qu'il avait laissé intercaler par

Legros dans *Orphée*, sans indiquer sa provenance. On rappela aussi que le compositeur allemand s'était fait nombre d'emprunts à lui-même, en intercalant dans ses opéras français certains passages de ses œuvres applaudies en Italie. Comment concilier, disait-on, ces emprunts avec sa fameuse théorie de la vérité dramatique?

XV

Gluck livra à Devisme, au prix de dix mille livres, une nouvelle partition : *Écho et Narcisse.* A part les ballets, qui étaient de Noverre, l'œuvre fut écoutée avec autant de froideur que de désenchantement. Ce fut un échec complet ; on attribua à l'impression ressentie de cet insuccès une maladie grave dont fut atteint le compositeur et qui fit craindre un instant pour sa vie.

L'accord s'était fait entre Devisme et Marmontel, au sujet d'*Atys*. Ce nouvel opéra de Piccinni fut donné le 22 février. Les Piccinnistes déclarèrent que le maître s'était surpassé et mirent cette douce et gracieuse musique au-dessus de celle de *Roland.* — Les Gluckistes, au contraire, affectèrent de trouver ce dernier ouvrage inférieur au premier. La guerre recommença entre les deux camps, guerre surtout de jeux de mots et de facéties. Les uns disaient que Roland était un guerrier sans cœur (sans chœurs) ; qu'il ne serait prisé que lorsqu'on aurait la guerre (Mlle Laguerre) ; celui-ci faisait observer que Marmontel demeurait rue des Mauvaises-Paroles et Piccinni rue des Petits-Champs ; à quoi cet autre objectait

que Gluck était logé rue du Grand-Hurleur. Nous en passons, et des meilleurs.

Le 17 mars, Berton remplaça Devisme dans la direction de l'Opéra. Ce fut le signal du départ des chanteurs italiens. La Harpe à cette occasion écrivit ces lignes : « Notre nation a la tête dramatique et n'a pas l'oreille musicale. » La querelle des Gluckistes et des Piccinnistes se manisfestait presque en toute chose. A la représentation des *Barmécides*, de La Harpe, les Piccinnistes applaudirent à outrance, pendant que les Gluckistes sifflaient. La pièce ne vécut que l'espace de onze représentations. Il n'y eut pas jusqu'à la tactique militaire qui ne se trouvât mêlée à la musique : l'*ordre profond* correspondait au système de Gluck ; l'*ordre mince* à celui de Piccinni. Décidément la discussion dégénérait en folie.

Cependant, tout semblait tourner contre le Napolitain ; *Atys* ne se maintenait que péniblement à la scène ; la foule, selon l'aveu de La Harpe, était pour Gluck ; enfin son protecteur, le marquis de Caraccioli, quittait Paris. — Berton, étant mort après deux mois d'exercice, fut remplacé par Dauvergne auquel on adjoignit Gossec, musicien savant, ami de Gluck. Suard figura dans la nouvelle administration à titre de conseil. Avec une semblable composition, l'Allemand restait maître du champ de bataille. Ses amis ne mirent plus de bornes à leurs exigences : ils commencèrent par imposer une reprise d'*Écho et Narcisse*, et peu s'en fallut qu'on ne fît retirer le bâton de chef d'orchestre à Francœur, qui avait eu le malheur de déplaire au Bailli du Rollet. Mais, en dépit des coupures et des remaniements, malgré la valeur réelle d'un morceau : *l'Hymne à l'Amour*, qui fut fort applaudi, la partition n'eut pas un succès plus grand que la première fois.

Piccinni se décida à entrer en lutte. Le livret de son *Iphigénie en Tauride* était un poème de Dubreuil revu et corrigé par Guinguené. L'immense succès de l'ouvrage de Gluck établissait à l'avance contre la nouvelle pièce une prévention redoutable. Piccinni était-il bien sûr de vaincre? — La peur le prit au dernier moment, une

peur telle qu'il fit auprès du ministre, M. Amelot, la démarche la plus singulière : il lui demanda d'imposer le silence à tous les journalistes pendant les douze premières représentations, et de ne pas faire alterner sa pièce avec celle de Gluck pour ne pas établir une rivalité qui annoncerait un esprit de cabale dont il était incapable. Le ministre ne souscrivit pas, bien entendu, à la première demande ; mais il fit droit, quant à présent, à la seconde en disant que l'*Iphigénie* de Gluck ne serait représentée qu'à la *dernière extrémité*, et encore après avoir pris ses ordres. »

La première représentation eut lieu devant un concours tumultueux d'amis et d'ennemis. Les deux partis étaient sous les armes. On fut tout surpris d'entendre une instrumentation vigoureuse, des chœurs bien mouvementés, des airs d'une ampleur magistrale. Les deux premiers actes, cependant, furent écoutés froidement ; mais le troisième emporta tous les suffrages. La seconde représentation fut troublée par un incident pénible : Mlle Laguerre se présenta ivre devant le public. « Ce n'est pas Iphigénie en Tauride, cria le parterre, c'est Iphigénie en Champagne ! » L'ouvrage ne fut pas écouté et le pauvre Piccinni revint chez lui la mort dans l'âme. La cour s'émut de ce scandale. Mlle Laguerre reçut l'ordre de passer deux jours au fort l'Évêque. Quand elle revint, elle chanta comme un ange et l'opéra alla aux nues. La pauvre fille, trop connue pour sa carrière peu édifiante, devait, du reste, payer de sa vie ses excès. Il n'y avait pas à s'illusionner sur sa fin prochaine. Ses traits fatigués, ses yeux cernés, mais brillants d'un éclat fiévreux, sa maigreur ne révélaient que trop l'arrêt qui l'avait frappée. — L'*Iphigénie* de Piccinni eut vingt représentations. On la fit ensuite alterner avec celle de Gluck, devant laquelle son succès tout d'abord se soutint ; mais à la fin, le compositeur allemand l'emporta devant le public et resta maître du champ de bataille.

Le 15 juin 1781, pendant une représentation d'*Orphée*, le feu prit à l'Opéra. Il avait déjà brûlé en 1763, ce qui faisait deux incendies en moins de vingt ans.

XVI

Ici se place un petit incident assez piquant. Deux fois par semaine, en attendant la reconstruction de l'Opéra, l'Académie royale donna des concerts dans la salle des Tuileries. Les deux musiques ennemies s'y relancèrent comme à l'Opéra. Un jour l'affiche portait un air italien du chevalier Gluck. Les Gluckistes avaient laissé prévoir leur intention d'applaudir à tout rompre. Les Piccinnistes, pour n'être pas témoins de l'ovation, se retirèrent au foyer et livrèrent la salle aux admirateurs frénétiques du maître allemand. On découvrit le lendemain que le prétendu air de Gluck était un air de Jomelli, et un air qui avait été sifflé en Italie. La méprise était cruelle, et les partisans de Piccinni ne dissimulèrent pas la joie qu'ils en éprouvèrent.

Joseph II ayant fait un second voyage en France, sa royale sœur fit jouer devant lui, à Trianon, l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck. — *Écho et Narcisse* fut également repris et exécuté sur le petit théâtre des Menus-Plaisirs. Sur cette scène restreinte, l'ouvrage parut bien meilleur que dans l'énorme vaisseau de l'Opéra ; il eut un vrai

succès et le chanteur Laïs fit le plus grand effet dans l'*Hymne à l'Amour*.

La salle de la Porte-Saint-Martin se trouvant prête le 27 octobre, on l'inaugura par une nouvelle œuvre de Piccinni : *Adèle de Pònthieu*. L'ouvrage était des plus médiocres et tomba au bout de quelques représentations.

Gluck, quoique absent, dominait toujours à l'Opéra par l'autorité de son nom et de son génie. Il n'y avait de succès que pour ceux qui cherchaient à suivre ses traces et à imiter son style. Piccinni obtint pourtant qu'on reprît *Atys*. Cette reprise révéla, dans le rôle de Sangaride, une artiste destinée à être bientôt l'un des soutiens et l'une des gloires de l'Opéra, et qui déjà s'était fait remarquer par le petit rôle de Mélisse, dans l'*Armide* de Gluck. Elle venait de loin et avait successivement tenté la fortune sur les théâtres d'Allemagne, de Prusse et de Pologne : c'était Mme Saint-Huberti. Le succès de cette reprise d'*Atys* ne fut que le prélude d'un succès encore plus grand. Marmontel avait fait une *Didon*. Piccinni la mit en musique pendant qu'il était au château de M. de la Borde, banquier de la cour, s'occupant de l'éducation musicale de ses deux filles. La partition ne coûta au maître que cinq semaines de travail. La première idée avait été jetée en dix-sept jours. Mme de Saint-Huberti fut chargée du rôle de Didon ; on répéta d'abord sans elle ; la pièce fut trouvé languissante et ennuyeuse ; mais, dès qu'elle revint, ce fut toute une transformation.

« On se rappelle encore, dit Ginguéné, son terrible jeu muet, son immobilité tragique et l'effrayante expression de son visage, pendant la longue ritournelle du chœur des Prêtres de Pluton, vers la fin du troisième, et pendant la durée de ce chœur même ; elle ne fit, aux représentations, que se replacer dans la position où elle s'était trouvée naturellement à cette première répétition. Assise sur le devant du théâtre, et les yeux fixés sur l'orchestre, dès qu'elle entendit les premiers sons de cette lugubre ritournelle, elle

pâlit ; elle resta comme si elle eût entendu sa sentence, comme si elle eût senti les affres de la mort.

» C'est ce qu'elle exprima elle-même très énergiquement après la répétition. Quelqu'un lui parlant de cette impression qu'elle avait dû éprouver et qu'elle avait communiquée à tous les auditeurs, « je l'ai réellement éprouvée, répondit-elle : dès la dix ou douzième mesure, je me suis sentie morte ! »

Le seize septembre, la *Didon* fut représentée à Fontainebleau ; grâce à l'admirable talent de Mme de Saint-Huberti, le nouvel opéra fut proclamé le chef-d'œuvre de Piccinni. Un mois après, le 14 novembre, les comédiens italiens jouaient devant le roi : *le Dormeur éveillé*, trois actes, qui furent des mieux accueillis.

Vers la même époque apparition du *Cid*, de Sacchini, qui ne réussit que grâce au talent de Mme Saint-Huberti. Quant à l'*Omphale* de Lacépède, cette cantatrice, à la répétition générale, déclara qu'elle ne jouerait pas dans cette œuvre, que le jeune auteur retira, « bien décidé à ne faire désormais de musique que pour ses amis ».

Louis XVI, qui n'était rien moins que mélomane, s'était épris d'un amour tel pour *Didon*, qu'après avoir assisté à deux représentations, il en avait voulu entendre une dernière. « Cet opéra, avait-il dit, me fait l'impression d'une tragédie. » Il était impossible de méconnaître que, dans *Didon*, Piccinni s'était inspiré des idées de Gluck. Celui-ci, quoique absent, se continuait non seulement dans ses imitateurs et ses disciples, mais encore dans ses adversaires eux-mêmes. Le succès des dernières représentations de *Didon* fut un peu balancé par celui de *la Caravane* de Grétry, qui fit son apparition le 15 janvier et que les Gluckistes prirent sous leur protection, quoique les principes de l'auteur fussent loin d'être les mêmes que ceux de Gluck.

XVII

M. de Breteuil, successeur de M. Amelot, rendit un grand service à l'art musical en créant une école de musique, « dont les pensionnaires, au nombre de quinze, seraient accueillis vers douze ans pour recevoir, pendant cinq années consécutives, une éducation spéciale, ayant pour base le solfège, le chant, l'accompagnement, la composition ». Le ministre songea à mettre Piccinni à la tête de cet établissement ; on lui adjoignit Richer, Guichard et Langlé, mais sous ses ordres. La chaire de professeur échut à l'abbé Roussier, auteur d'excellents ouvrages théoriques. L'acteur Moli fut chargé de la classe de déclamation.

La pension donnée à Piccinni était de 6,000 francs. Sa charge sembla devoir rester une sinécure. On avait bien les professeurs, mais les élèves ne se présentèrent pas.

Gluck veillait de loin sur le théâtre qu'il considérait comme son domaine. Ses partisans annonçaient l'envoi prochain d'une partition ayant pour sujet *Hypermnestre*. En effet, lecture fut faite, en assemblée générale, du livret de l'opéra, et d'une lettre de Gluck

dans laquelle il proposait *les Danaïdes* pour la somme de 20,000 livres, s'engageant à être à Paris, avec cet ouvrage, à la fin d'octobre. On se récria sur le chiffre. Gluck baissa ses prétentions, avouant, du reste, qu'une moitié de la partition seule était son œuvre; M. Antonio Salieri, maître de musique de l'empereur, avait composé le reste sous sa direction, et ce serait lui qui viendrait, à sa place, monter et diriger l'ouvrage à Paris. En réalité, *les Danaïdes* étaient l'œuvre exclusive de Salieri, et l'affiche qui porta le nom des deux compositeurs était menteuse. La reine assista à la première représentation : elle fut moins acclamée que de coutume, tandis que le public fit une ovation au bailli de Suffren, de retour de l'Inde depuis quelques jours. La mise en scène était fort belle et le succès fut grand. La partition ne pouvait avoir été écrite que par un admirateur ou un élève de Gluck, tant avaient été bien imités le style et la manière du maître. Au bout de quelque temps, il fallut bien avouer que Gluck n'avait nullement participé à la pièce, et son nom disparut de l'affiche.

Piccinni ne cessait de produire : après un opéra de *Diane et Endymion* qui tomba malgré deux ou trois beaux morceaux, il fit représenter en 1785 une *Pénélope* à Fontainebleau, en même temps que Sacchini y donnait son *Dardanus*. *Dardanus*, qui avait échoué à Paris en 1784, réussit complètement à Fontainebleau; mais *Pénélope* ne produisit qu'une impression d'ennui, malgré le talent que déploya Mme Saint-Huberti. Piccinni et Sacchini étaient, du reste, devenus amis et, lorsque Sacchini mourut, l'auteur d'*Atys* accepta de tout cœur l'offre que lui fit la reine d'achever l'opéra d'*Évelina* dont le maître n'avait composé qu'une partie. Une circonstance imprévue l'empêcha d'accomplir cette tâche pieuse.

Gluck avait quitté Paris en 1779, irrité du froid accueil fait à *Écho et Narcisse* et peu reconnaissant du succès de ses autres pièces. L'orgueil, chez lui, tuait la reconnaissance. A Vienne, on l'accusa d'avoir méchamment entravé l'exécution d'un opéra du jeune Mozart, *la Finta Simplice*. Rien ne justifiait une si odieuse impu-

tation ; du reste, on ne s'est pas fait faute de créer, par la suite, toute une légende sur Gluck et Mozart. On a raconté que, lors de la chute d'*Alceste*, à Paris, en avril 1776, alors que Gluck arpentait tristement le foyer de l'Opéra, un enfant tout en larmes se serait précipité dans ses bras en criant : « Les barbares, les malheureux, ils n'ont ni cœur ni entrailles ! — Console-toi, petit, aurait dit Gluck, dans trente ans ils me rendront justice. » Cette fable tombe devant les dates ; le premier voyage de la famille Mozart à Paris fut en 1763-1764 ; le second en 1778 ; en 1776, Mozart était à Salzbourg. Ce qui est vrai, c'est que Gluck applaudit très chaleureusement à *l'Enlèvement au sérail* et que, le lendemain des noces de Mozart avec Constance Weber, il voulut avoir les nouveaux mariés à sa table. Gluck, malgré sa rudesse, était susceptible de très généreux sentiments. On l'avait vu, lors du grand succès d'*Iphigénie en Tauride*, s'éprendre d'enthousiasme au sujet de l'*Orphée* d'un jeune compositeur inconnu, au point de le déclarer supérieur au sien, d'y faire des retouches et de tenter de le monter. Cet homme, si intraitable en apparence, n'était pas sans entrailles et se montrait serviable, quand on le savait attendrir.

XVIII

Gluck habita, les trois dernières années de sa vie, un hôtel situé dans un faubourg de Vienne, rue *An der Wieden*. Sa maison de campagne était à Berchtholdsdorf, aux portes de la capitale. C'était là que, de tous les points de l'Allemagne, venaient le visiter ses admirateurs. L'adulation dont il était l'objet avait un peu grisé Gluck, et son expression de visage avait quelque chose de hautain. Il était de haute taille, de large carrure ; son visage était marqué de petite vérole, sa mise était des plus soignées. Lorsqu'il était en colère, ses yeux, d'un gris sombre, lançaient des flammes ; dans son intérieur, il était d'une humeur gaie et joviale, il ne détestait pas le vin et, après en avoir vidé une bouteille, il entraînait tout le monde par ses saillies. — En 1785, Reichardt lui fut présenté par la comtesse de Thun ; c'était un ami intime de Klopstock. Gluck lui fit entendre plusieurs des chants qu'il avait composés sur les poésies de ce maître et qui malheureusement sont en partie perdus. Il lui parla avec aigreur de la France et lui raconta comment il avait utilisé l'ignorance et l'arrogance des

Français pour leur faire accepter sa belle et grande manière. Ce langage était peu digne à l'égard d'un peuple dont il avait été l'hôte et auquel il devait ses plus beaux triomphes. Mais sa vanité blessée ne pouvait pardonner la chute d'*Echo et Narcisse*.

Son dernier ouvrage fut *le Jugement dernier*, oratorio qu'il écrivit en collaboration avec Salieri, et dans lequel on reconnaît la griffe du lion. On cite, à l'occasion de cet oratorio, un mot de Gluck ; il discutait avec son collaborateur la façon dont il fallait faire parler les personnages: « Après tout, s'écria-t-il, dans quelques jours j'irai me renseigner moi-même. »

Il sentait, en effet, venir sa fin prochaine. Déjà il avait eu deux attaques de paralysie auxquelles il n'avait résisté que par suite d'un traitement énergique. En automne 1786, il eut une troisième attaque qui laissa du trouble dans sa mémoire et dans ses idées. Le 15 novembre 1787, il avait des amis à dîner : un de ses convives restait inactif devant son verre ; Gluck prit le sien avec vivacité et le vida d'un seul trait ; puis, après, il recommanda à ses amis de ne pas le trahir auprès de sa femme, toute liqueur lui étant défendue. Un quart d'heure plus tard il était pris d'une nouvelle attaque. On s'efforça en vain de le ranimer ; il expira sans avoir retrouvé connaissance. On lui éleva une tombe modeste avec cette inscription : « *Ci-gît un honnête homme allemand, un bon chrétien et un mari fidèle, Christophe, chevalier de Gluck, maître dans l'art de la musique, mort le 15 novembre 1787.* »

Gluck laissa un testament bizarrement conçu : « 1° Je recommande mon âme à la miséricorde infinie de Dieu ; mon corps devra être confié à la terre suivant le rite catholique ; 2° je laisse pour faire dire cinquante messes, 25 florins ; 3° je lègue à *l'établissement des pauvres, 1 florin, à l'hôpital général 1 florin ; à l'hôpital de la ville, 1 florin ; à l'école normale 1 florin ;* en tout 4 florins ; 4° je lègue à chacun de mes domestiques les gages d'une année ; je laisse à la volonté de ma légataire universelle de donner ou non quelque chose à mes frères et sœurs ; 6° j'institue seule légataire

universelle ma chère compagne, Anna de Gluck, née Pergin... je nomme mon honorable cousin, Joseph de Holbein, exécuteur de mon testament et lui laisse comme souvenir *ma tabatière*.... Fait à Vienne le 2 avril 1786, Christophe Gluck. » — Mieux eût valu oublier les pauvres que de leur laisser ce don ironique de 4 florins. Quelles étaient les intentions de Gluck en inscrivant cette clause singulière? On a beaucoup discuté à cet égard; mais il est probable qu'on ne saura jamais rien. Gluck laissait à sa femme un revenu d'environ 30,000 florins.

Le bruit de sa mort causa une impression profonde à Paris, et le bon Piccinni fut des premiers à se faire l'écho des regrets publics: il adressa au *Journal de Paris* une longue lettre dans laquelle il proposait de fonder un concert annuel en l'honneur du grand artiste que le monde musical venait de perdre.

XIX

Piccinni survécut treize ans à son heureux rival, treize années de douleurs et de déceptions : l'insuccès des *Mensonges officieux* à la Comédie-Italienne, des intrigues de toutes sortes qui empêchaient la représentation de *l'Enlèvement des Sabines* et de *Clytemnestre* à l'Opéra, enfin, en 1791, la perte de ses places, déterminèrent le musicien à quitter la France et à revoir sa patrie où il retournait pauvre. Quelques consolations lui survinrent pendant son voyage. Il fut couronné sur la scène, à Lyon. A son arrivée à Naples, il reçut une pension du roi et vit réussir son oratorio de *Jonathas* et son opéra bouffe de *la Serva onorata.*

Mais, en 1792, il tomba en disgrâce; suspect de jacobinisme pour avoir marié une de ses filles avec un jeune Français établi à Naples, il vit le public se tourner contre lui et siffler ses pièces. A son retour de Venise, où il avait fait jouer deux pièces, il se vit gardé à vue et tracassé par la police pendant quatre ans. Plein de résignation et de calme, il se mit à écrire, pour les couvents, des psaumes que sa pauvreté ne lui permettait pas de faire

graver. Quand la paix fut signée avec la République française, Piccinni partit pour Paris; le public lui fit une ovation à l'Opéra, et le Directoire lui alloua une pension de 2,400 francs, un traitement de compositeur de 1,000 francs, et, de plus, un secours immédiat de 5,000 francs. Le Consulat créa pour lui, en avril 1800, une place d'inspecteur au Conservatoire; mais le vieillard n'eut pas le temps d'en jouir. Malade depuis longtemps d'une affection bilieuse et âgé de soixante-douze ans, il mourut, le 7 mai 1800, à Passy, où sa famille l'avait fait transporter dans l'espoir chimérique de ranimer ses forces.

Maintenant que nous avons retracé, dans un récit rapide, la vie de deux hommes, Gluck et Piccinni, dont les œuvres musicales suscitèrent *la lutte la plus acharnée dont l'histoire des arts fasse mention*, il nous reste à rechercher quels étaient les principes en cause dans cette lutte; ce sera l'objet de la seconde partie de ce travail.

DEUXIÈME PARTIE

LE SYSTÈME DE GLUCK

Il n'était bruit à la Cour et à la ville que de la grande querelle des *Gluckistes* et des *Piccinnistes :* le débat fit noircir beaucoup de papier, mais la question musicale ne s'élucida guère.

Les principaux adversaires de Gluck, les tenants du *coin du Roi* comme on disait alors, étaient La Harpe et Marmontel ; ses amis, les tenants du *coin de la Reine*, l'abbé Arnaud et Suard. Avant d'exposer les idées du maître, disons quelques mots des lutteurs qui prirent part à l'action.

Le plus acharné des adversaires de Gluck, le littérateur La Harpe, était, dit M. de Kermoysan, « le plus infatué de tous les pédants du XVIIIe siècle » : toujours prêt, pour faire parler de lui, à entrer dans des discussions où il n'avait que faire, y apportant ce ton tranchant, ces formes sèches et méprisantes qui plusieurs fois lui attirèrent de si rudes corrections de la part de ses adversaires. Il était rare qu'il en sortît sans avoir été, comme on dit, étrillé d'importance, ce qui ne l'empêchait pas de recommencer à la première occasion. Il rédigeait en chef le *Journal de politique et*

de littérature, et se croyait trop considérable pour ne pas donner son avis sur la musique de Gluck. « Le voilà donc, dit l'auteur que nous citons, écrivant à tort et à travers, prouvant à Gluck qu'il ignorait les éléments de son art et qu'il aurait dû venir les apprendre auprès de lui. La Harpe, parlant de mélodie, d'enharmonique, de chant mesuré, de récitatif, etc...., le malheureux n'en entendait pas un mot ! » Le compte rendu ridicule qu'il fit de la première représentation d'*Armide* lui attira, de la part de l'irascible compositeur, une verte réponse qui le couvrit de confusion. Il tenta de répliquer en vers ; mais Suard se chargea de lui démontrer qu'il n'était pas plus heureux en poésie qu'en prose. Quand parut la lettre de *Mathurin Guillot*, La Harpe resta sur le coup et retourna à ses tragédies.

Plus tard, dans son *Cours de Littérature* (ch. VI, § IV, *De l'opéra italien comparé au nôtre, et des changements que la nouvelle musique peut introduire à l'opéra français*), il revint à des idées plus sages : il sentit le besoin de se montrer impartial et voulut bien reconnaître que Gluck était « un génie supérieur » ; que cet ennemi de la mélodie avait composé les plus beaux airs qui fussent au monde ; mais il persista à l'accuser d'avoir porté à l'excès le fracas des voix, la sonorité de l'orchestre, d'avoir, en un mot, *spéculé sur la dureté des oreilles françaises* et, dogmatisant gravement sur un art qu'il ignorait, il se crut en droit de séparer des éléments qui doivent être inséparables, accordant la mélodie aux Italiens, l'harmonie et les instruments aux Allemands, l'élément dramatique aux Français, et se décidant pour les Italiens, c'est-à-dire pour les mélodistes, comme si la gloire impérissable de Gluck ne venait pas précisément de ce qu'il a réuni en un faisceau les éléments indispensables de toute œuvre belle et durable.

Il est curieux et instructif à la fois de lire en quels termes La Harpe traitait son allié Marmontel :

« Marmontel avait fort peu de talents naturels pour la poésie, surtout pour la grande poésie : il y eut toujours quelque chose

de dur dans ses organes et de faux dans son goût ; il lui a fallu trente ans d'un commerce assidu avec les gens de lettres de l'Académie pour rectifier par degré ses méprises raisonnées et obstinées, et pour apprendre à réconcilier son oreille avec l'harmonie et ses idées avec la vérité. »

Marmontel a laissé une bonne tragédie, *les Héraclides ;* un roman célèbre, *les Incas ;* mais il commit la faute de parler musique, alors qu'il n'en connaissait pas suffisamment les règles. S'il eut le tort d'attaquer Gluck sans mesure et sans équité, il faut en revanche lui reconnaître un mérite : celui d'avoir été très dévoué à la personne de Piccinni, homme timide, qui manquait de l'énergie suffisante pour tenir tête à un rival tout puissant. Marmontel s'était fait son professeur de langue française, son librettiste ; il l'assistait et l'encourageait de sa présence pendant les répétitions ; il eut, en un mot, cette vertu rare d'être un ami fidèle et sûr.

Rousseau avait des connaissances musicales. *Orphée* et *Alceste* lui furent une occasion d'émettre ses idées sur l'*accent*, l'*harmonie* et le *rythme*. D'abord très bien disposé pour Gluck, qui avait su habilement flatter son amour-propre en l'allant voir, il se tourna ensuite brusquement contre lui. Mais il faut lui rendre cette justice qu'il ne prit jamais part à la polémique agressive et parfois grossière dirigée contre le compositeur allemand.

Voltaire, après avoir applaudi aux premiers succès de Gluck, cessa de lui être sympathique, quand il sut que sa vieille amie, Mme du Deffand, ne goûtait pas les innovations de l'Amphion germanique.

N'oublions pas de mentionner, parmi les antigluckistes, l'architecte Coquéau, qui publia, sous le titre d'*Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra à Paris*, des dialogues mal écrits, mais accueillis pourtant avec un certain succès.

C'étaient là les chefs de l'armée piccinniste ; quant aux soldats engagés dans la lutte pour la plupart, sous le voile de l'anonyme,

ils sont innombrables : la liste de leurs écrits formerait, à elle seule, un volume.

Les « tenants » de Gluck n'étaient pas aussi nombreux que ses adversaires ; mais ils avaient bec et ongles, et chacun faisait du bruit pour dix. Nous ne parlerons pas des comparses : du bailli du Rollet, qui combattait *pro aris ac focis ;* de l'imprimeur Corancez, qui rédigea avec Sautereau, de 1777 à 1790, le *Journal de Paris ;* il avait introduit Gluck auprès de Rousseau, et, flatté de la déférence qu'on lui témoignait, il consignait dans son journal les entretiens mémorables dans lesquels le maître lui expliquait ses théories et ses procédés.

L'abbé Arnaud fut un de ceux qui, des premiers, se déclarèrent pour Gluck. C'était un ignorant en musique, comme les autres ; mais il avait de l'esprit et de la répartie. Son premier opuscule est intitulé: *Une soirée perdue à l'Opéra ;* il s'agissait d'*Alceste.* L'abbé établit un petit dialogue entre lui et plusieurs auditeurs, dans la bouche desquels il a le soin de placer toutes les objections proposées contre la musique de Gluck. L'abbé Arnaud resta toujours fidèle à la cause qu'il avait embrassée et fut, jusqu'à la fin, un des plus fermes soutiens de Gluck.

Mais le plus ardent et le plus fort fut Suard qui, sous le nom de *l'Anonyme de Vaugirard,* fit une rude guerre à tous ceux qui attaquaient le novateur. Il débuta en engageant, au sujet de l'*Iphigénie,* une polémique avec La Harpe qui eut besoin de toute sa subtilité pour répondre et battit prudemment une première fois en retraite. Les *Lettres de l'Anonyme* avaient cet avantage sur les autres publications, qu'elles semblaient être d'un homme expert dans la matière ou, tout au moins, dit M. Desnoiresterres, « merveilleusement seriné. » Il avait pris un professeur de musique afin de se mettre en état d'en parler. C'est surtout à propos d'*Armide* que « l'Anonyme » déploya contre La Harpe sa verve la plus endiablée ; il éplucha cruellement toutes les phrases du critique, démontra qu'il ignorait jusqu'à la signification des termes les plus familiers

de l'art; qu'il confondait continuellement le chant avec la mélodie, les airs avec le chant mesuré, et qu'il appelait harmonie et accompagnement toute musique de l'orchestre, etc... — La réponse de La Harpe est pitoyable; il s'évertua, en vingt-cinq pages, à démontrer qu'il n'était pas un âne, et le public ne resta pas convaincu de l'efficacité de la démonstration.

II

En somme, les littérateurs qui prirent part à la lutte des gluckistes et des piccinnistes se crurent obligés de faire étalage de connaissances musicales. Mais il est avéré que la plupart d'entre eux, fort peu initiés aux règles de l'art, ne pouvaient guère juger que d'après des impressions toutes physiques, individuelles. Aussi plaçaient-il le débat là où il n'était pas.

De ce que Gluck, autant qu'il lui a été possible de le faire, a cherché à fondre dans un ensemble plein de cohésion les éléments divers qui composent le drame ; de ce que son chant, toujours conforme à l'expression du poème, forme avec lui un tout dont il est impossible de l'isoler ; de ce que sa mélodie, déjà unie aux paroles, est soudée en quelque sorte à l'harmonie puissante et colorée qui la soutient, ses adversaires affectèrent de dire que la mélodie était absente de ses œuvres, et qu'il n'était qu'un *harmoniste*.

En revanche, les maîtres italiens se préoccupant avant tout de la mélodie sans trop s'inquiéter de savoir si elle était bien en situation, on affecta d'en conclure, dans le camp opposé, que seuls.

ils savaient chanter, que, seuls, ils assignaient à l'art divin et à sa plus suave expression, la mélodie, la place élevée qu'elle doit occuper. En refusant de l'astreindre aux entraves auxquelles Gluck prétendait la soumettre, les Italiens furent considérés comme les seuls mélodistes.

En sorte qu'un beau jour, la querelle fut entre les harmonistes et les mélodistes. Le point réellement en litige n'était pas celui-là. « S'ils eussent été plus versés dans la connaissance des choses dont ils parlaient, les Suard, les Arnaud et les autres auraient su qu'il n'y a pas de bonne mélodie sans une bonne harmonie et que, loin d'avoir séparé les inséparables attributs de la musique, Gluck et Piccinni les ont constamment réunis dans leur pensée. Seulement le second a conservé la forme traditionnelle des morceaux lyriques, tandis que le premier, plus hardi, a introduit une coupe d'air différente et a donné plus souvent la parole à l'orchestre. » (Félix Clément, *Piccinni*.)

Non seulement on ne s'explique pas comment les polémistes du temps se disputèrent à propos de mélodie et d'harmonie, mais on s'explique encore moins comment ils opposèrent l'un à l'autre deux hommes qui, toutes proportions gardées, ont entre eux beaucoup d'analogie: tous deux avaient commencé par improviser, en quantité considérable, des opéras du style italien; — arrivés en France, tous deux modifièrent leur manière. L'un, cependant, eut le mérite d'agir après avoir longuement médité; l'autre ne fit que suivre l'impulsion donnée. *Roland*, *Atys* et *Didon* diffèrent autant des premiers opéras italiens de Piccinni qu'*Alceste*, *Armide* et les deux *Iphigénie* des premiers opéras italiens de Gluck.

Ceux qui veulent se rendre compte du système de Gluck feront mieux de s'adresser au maître qu'à ses admirateurs. Les quelques pensées profondes qu'il a émises dans sa préface, ses lettres, ses entretiens en disent plus que tout le fracas littéraire du temps.

Aussi transcrirons-nous tout ce que Gluck a écrit au sujet de sa musique, en élaguant seulement ce qui vise la personnalité de ses

adversaires. Nos lecteurs trouveront dans toutes les biographies du maître allemand la spirituelle et mordante épître qu'il adressa à La Harpe à l'occasion de sa critique d'*Armide*. Cette épître démontre que Gluck n'était pas seulement un penseur ; il savait être, à ses heures, un polémiste vigoureux et plein d'ironie.

PENSÉES DE GLUCK SUR LA MUSIQUE

Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter les abus, qui, introduits, soit par vanité mal entendue des chanteurs, soit par une complaisance exagérée des maîtres, défigurent depuis longtemps l'opéra italien et font, du plus beau de tous les spectacles, une chose ridicule et ennuyeuse. *Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. Je pensai que la musique devait être au poème ce que sont à un dessin correct et bien ménagé des lumières et des ombres qui servent à en animer les figures sans en altérer les contours.*

Je n'ai pas voulu arrêter l'acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre une insipide ritournelle, ni couper un mot pour le retenir sur une voyelle favorable, pour faire valoir dans un long passage l'agilité de sa belle voix ; je n'ai pas compris, non plus, que l'orchestre, par une cadence, donnât au chanteur le temps de reprendre haleine. Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, peut-être la plus passionnée et la plus importante, répéter quatre fois les paroles de la première partie et terminer l'air, quoique le sens ne soit pas complet, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier à son gré et de plusieurs manières un passage ; en somme, j'ai cherché à bannir de la musique tous les abus contre lesquels protestent en vain le bon sens et la raison.

J'ai pensé que l'ouverture devait éclairer les spectateurs sur l'action et en être, pour ainsi dire, l'argument, la préface ; que la partie instrumentale devait se mesurer à l'intérêt et à la passion des situations ; qu'il ne fallait pas permettre qu'une coupure disparate entre l'air et le récitatif vînt tronquer à contre-sens la période et enlever à l'action sa force et sa chaleur.

J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait tendre à la recherche d'une noble simplicité, et j'ai évité de faire parade de

difficultés aux dépens de la clarté ; la découverte de quelque nouveauté ne m'a semblé précieuse qu'autant qu'elle était d'accord avec la situation; enfin il n'y a pas de règle que je n'aie cru devoir sacrifier de plein gré en faveur de l'effet.

.... Le poème se prêtait à merveille à mes desseins; l'auteur avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons superflues, aux sentencieuses et froides moralités, le langage du cœur, les passions fortes, les situations intéressantes et un spectacle toujours varié. L'approbation des gens éclairés m'a fait voir sûrement que la simplicité, la vérité, le naturel, sont les seules règles du beau, dans toutes les productions artistiques.

Toutefois, je sens tout le risque que l'on court en combattant des préjugés fortement et profondément enracinés.

***

Je ne me suis déterminé à publier *Alceste* que dans l'espoir de trouver des imitateurs ; or, les demi-savants, les docteurs de goût, espèce malheureusement trop nombreuse, et de tout temps mille fois plus funeste au progrès des beaux-arts que celle des ignorants, se sont déchaînés contre une méthode qui, en s'établissant, anéantissait leurs prétentions.

On a cru pouvoir se prononcer sur des répétitions informes, mal dirigées et plus mal exécutées ; on a calculé dans un appartement l'effet que cet opéra pourrait produire sur un théâtre; c'est avec la même sagacité que, dans une ville de la Grèce, on voulut juger autrefois, à quelques pieds de distance, de l'effet de statues faites pour être placées sur de hautes colonnes. Une oreille délicate a trouvé telle cantilène trop âpre, tel passage trop rude et mal amené, sans songer qu'à la place qu'elle occupait, la phrase musicale était peut-être le maximum de l'expression et offrait le plus beau contraste. Un puriste a profité d'une négligence ou d'une faute d'impression pour condamner tel autre passage comme attentatoire aux lois de l'harmonie : enfin, à l'unanimité, on a déclaré la guerre à une musique barbare et extravagante.

Il est vrai que les autres arts ne sont guère plus heureux. On en devine la raison : plus on s'attache à chercher la perfection et la vérité, plus la précision et l'exactitude deviennent nécessaires. Aux yeux du vulgaire, les différences entre Raphaël et les autres peintres sont insensibles; et une altération dans les contours qui ne gâte pas la ressemblance d'un vilain visage défigure entièrement le portrait d'une belle femme. Il s'en faudrait bien peu que mon air d'Orphée : *Que ferais-je sans Eurydice?* en changeant quelque chose dans la façon de le dire, ne devint

une saltarelle de *burattini*. Une note plus ou moins tenue, une altération de mouvement, un trop grand déploiement de voix, une appogiature inopportune, un trille, une roulade peuvent ruiner toute une scène dans un opéra comme le mien et ne pas gâter et même embellir un opéra ordinaire. Aussi, la présence du compositeur à l'exécution d'une musique telle que je la comprends est-elle aussi nécessaire que la lumière du soleil dans un paysage : il en est la vie, l'âme pour ainsi dire ; sans lui tout reste dans la confusion et dans les ténèbres. Mais il faut s'attendre à ces obstacles tant qu'il y aura dans le monde des gens qui auront la manie de vouloir discourir sur les choses qu'ils entendent le moins.

***

Le drame de *Pâris* ne fournit pas à la fantaisie du compositeur ces passions fortes, ces grandes images, ces situations tragiques qui, dans l'*Alceste*, remuent profondément les spectateurs et sont si favorables aux grands effets de l'art. On ne peut donc pas s'attendre à trouver dans cette musique la même force et la même énergie ; de même qu'on n'exigerait pas dans un tableau représentant un sujet en pleine lumière les mêmes effets de clair-obscur, les mêmes contrastes que dans un tableau peint dans le demi-jour.

Il ne s'agit pas ici d'une femme qui, sur le point de perdre son époux, trouve le courage d'évoquer les divinités infernales au milieu des ténèbres de la nuit, dans une forêt sauvage, et qui, dans les angoisses de l'agonie, tremble sur le sort de son fils et ne peut se séparer d'un époux qu'elle adore. Il s'agit d'un jeune amoureux qui fait contraste avec l'humeur fantasque d'une honnête et orgueilleuse dame et qui, avec tout l'art d'une passion ingénieuse, finit par triompher d'elle. J'ai dû chercher la vérité des couleurs dans le caractère différent des Spartiates et des Phrygiens, en mettant en parallèle la rudesse et la sauvagerie des uns avec la délicatesse et la mollesse des autres.

J'ai cru que le chant n'étant dans un opéra qu'une substitution à la déclamation, il devait, à l'occasion, imiter la rudesse native de mes héros, et j'ai pensé que, pour conserver ce caractère à la musique, ce ne serait pas une faute de descendre quelquefois jusqu'au trivial.

Lorsqu'on veut rester dans la vérité, il faut plier son style au sujet qu'on traite ; les plus grandes beautés dans la mélodie et dans l'harmonie deviennent des imperfections, des défauts, quand elles sont hors de propos.

Je n'espère pas, pour mon *Pâris*, un meilleur succès que pour *Alceste*. Quant à mon but d'entraîner les compositeurs de musique vers une réforme si vivement souhaitée, il rencontrera les plus grands obstacles :

je ne cesserai pas de faire de nouvelles tentatives pour la réalisation de mon dessein.

***

Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et languissantes ; l'imitation de la nature est le but qu'ils doivent se proposer ; c'est celui auquel je tâche d'atteindre ; toujours simple et naturelle autant qu'il est possible, *ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation de la poésie*. C'est la raison pour laquelle je n'emploie pas les trilles, les passades et les cadences que prodiguent les Italiens ; leur langue, qui s'y prête avec facilité, n'a donc, à cet égard, aucun avantage pour moi ; elle en a sans doute beaucoup d'autres. Mais, né en Allemagne, quelque étude que j'aie pu faire de la langue italienne, ainsi que de la langue française, je ne crois pas qu'il me soit permis d'apprécier les nuances délicates qui peuvent faire donner la préférence à l'une des deux, et je pense que tout étranger doit s'abstenir de les juger entre elles ; mais je crois qu'il m'est permis de dire que celle qui me conviendra toujours le mieux sera celle où le poète me fournira le plus de moyens variés d'exprimer les passions. C'est l'avantage que j'ai cru trouver dans les paroles d'*Iphigénie*, dont la poésie m'a paru avoir toute l'énergie propre à m'inspirer de bonne musique.

***

On pourrait, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, fixer le moyen que j'envisage de produire une musique propre à toutes les nations et de faire disparaître la ridicule distinction de musique nationale.

***

Une bonne musique de concert n'a point d'effet au théâtre ; il est dans la nature des choses qu'une bonne musique de théâtre ne réussisse pas souvent dans un concert.

***

Dans *Iphigénie en Aulide*, lorsque Agamemnon chante le morceau : *Je n'obéirai pas à cet ordre inhumain*, j'ai mis une note longue sur le *Je*, la première fois qu'il le prononce ; je la supprime toutes les fois qu'il le

répète. Considérez que ce prince est entre les deux plus fortes puissances opposées, la nature et la religion ; la nature l'emporte enfin, mais, avant d'articuler ce mot terrible de désobéissance aux dieux, il doit hésiter ; le mot prononcé, l'hésitation a disparu ; la longue n'a plus de raison d'être.

***

Pourquoi, dans le même opéra d'*Iphigénie*, le chœur des soldats qui s'avancent tant de fois pour demander à haute voix que la victime soit livrée, se répète-t-il chaque fois note pour note? — Ces soldats ont quitté ce qu'ils ont de plus cher, leur patrie, leurs femmes et leurs enfants dans la seule espérance du pillage de Troie ; le calme les surprend à moitié chemin et les force de rester dans le port de l'Aulide. Un vent contraire leur serait moins funeste, puisque, au moins, ils pourraient retourner chez eux : supposez qu'une province étendue éprouve une forte disette, les citoyens en grand nombre se rassemblent et vont trouver le chef de la province : « Que demandez-vous ? » Tous répondent à la fois : *Du pain !* A toutes les observations ils répondront : *Du pain ;* non seulement ils ne prononceront que ce mot laconique, mais ils le diront toujours du même ton, attendu que les grandes passions n'ont qu'un accent. Ici les soldats demandent la victime ; toutes les circonstances sont nulles à leurs yeux ; ils ne voient que Troie ou le retour dans leur patrie ; ils ne doivent proférer que les mêmes mots et toujours avec les mêmes accents. J'aurais pu, sans doute, faire un plus beau choix musical ; et surtout, pour le plaisir des oreilles, le varier ; mais je n'aurais été que musicien et je serais sorti de la nature, que je ne dois jamais abandonner. N'allez pas croire cependant qu'au moins vous y auriez gagné le plaisir d'entendre un beau morceau de musique ; soyez bien assuré au contraire que vous y auriez perdu : car une beauté déplacée n'a pas seulement le désavantage de perdre une grande partie de son effet, mais elle nuit en égarant le spectateur, qui ne se trouve plus dans la disposition nécessaire pour suivre avec intérêt la marche dramatique.

***

Pourquoi le morceau de la colère d'Achille, chanté isolément, ne présente-t-il rien de terrible ni de menaçant, tandis que, chanté au cours de l'opéra, il produit l'impression contraire ? — C'est que la musique est un art très borné ; il l'est surtout dans la partie que l'on appelle la *mélodie;* on chercherait en vain, dans la combinaison des notes qui composent le chant, un caractère propre à certaines passions, il n'en existe pas. Le com-

positeur a la ressource de l'harmonie ; mais souvent elle-même est insuffisante. Dans le morceau en question, toute la magie consiste dans la nature du chant et dans le choix des instruments qui l'accompagnent. Vous n'entendez depuis longtemps que les tendres regrets d'Iphigénie et ses adieux à Achille ; les flûtes et le son lugubre des cors y jouent le plus grand rôle. Ce n'est pas merveille si vos oreilles ainsi reposées, frappées subitement du son aigu de tous les instruments militaires réunis, vous causent un mouvement extraordinaire, mouvement qu'il était, à la vérité, de mon devoir de vous faire éprouver, mais qui cependant ne tire pas moins sa force principale d'un effet purement physique.

Je conçois qu'une pièce composée purement dans le style musical réussisse ou ne réussisse pas ; cela tient au goût très variable des spectateurs ; je conçois même qu'une pièce de ce genre réussisse d'abord avec engouement et qu'elle meure ensuite en présence et pour ainsi dire du consentement de ses premiers admirateurs ; mais que je voie tomber une pièce composée tout entière sur la vérité de la nature et dans laquelle toutes les passions ont leur véritable accent, j'avoue que cela m'embarrasse. — *Alceste* ne doit pas plaire seulement à présent et dans sa nouveauté, il n'y a pas de temps pour elle ; j'affirme qu'elle plaira également dans deux cents ans, si la langue française ne change point, et ma raison est que j'en ai posé tous les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode.

***

Dans *Alceste*, le chœur des dieux infernaux prononce quatre vers sur une même note. — Songeons qu'il n'est pas possible d'imiter le langage des êtres fantastiques, puisque nous ne les avons jamais entendus ; mais il faut tâcher de se rapprocher des idées que nous donnent d'eux les fonctions dont ils sont chargés. Les *diables*, par exemple, ont un caractère de convention bien connu et bien prononcé ; l'excès de la rage et de la fureur doit y dominer ; mais les *dieux infernaux* ne sont pas les diables ; nous les regardons comme les ministres du destin ; ils n'agissent point par une passion qui leur soit propre, ils sont impassibles. Alceste, Admète leur sont indifférents ; il faut seulement qu'à leur égard le destin s'accomplisse. Pour montrer cette impassibilité qui les caractérise spécialement, je n'ai pas cru devoir mieux faire que de les priver de tout accent, réservant à mon orchestre le soin de peindre tout ce qu'il y a de terrible dans ce qu'ils annoncent.

***

J'ai observé que tous les poètes grecs qui ont composé des hymnes pour les temples se sont tous assujettis à faire dominer dans leurs odes un certain

mètre : j'ai pensé que ce mètre avait apparemment quelque chose en soi de sacré et de religieux ; j'ai composé ma marche d'*Alceste* en observant la même succession de longues et de brèves. Je ne crois pas avoir eu tort.

***

L'ensemble de l'*Armide* est si différent de celui d'*Alceste*, que l'on pourra croire qu'ils ne sont pas du même compositeur. J'ai employé le peu de suc qui me restait pour achever *Armide* : j'ai tâché d'y être plus peintre et plus poète que musicien ; avec cet opéra j'aimerais à finir ma carrière. Il est vrai que, pour le public, il faudra au moins autant de temps pour le comprendre qu'il lui en a fallu pour comprendre l'*Alceste*. Il y a une espèce de délicatesse dans l'*Armide*, qui n'est pas dans l'*Alceste*. J'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages de manière que vous connaîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer quand ce sera Armide qui parlera ou une suivante, etc. — Comment comparer deux ouvrages qui n'ont rien de comparable ? Une comparaison ne peut subsister entre deux ouvrages de différente nature, et pourtant, je tremble qu'on ne veuille comparer l'*Armide* et l'*Alceste*, poèmes si différents, dont l'un doit faire pleurer, et l'autre faire éprouver une voluptueuse sensation.

***

Pourquoi, dans *Iphigénie en Tauride*, ce murmure des basses, ce glapissement des violons, quand Oreste dit que le calme renaît en lui ? — C'est qu'il ment ; il prend pour calme l'affaissement de ses organes ; mais la furie est toujours là : il a tué sa mère !

Tels sont les éclaircissements que Gluck a pris le soin de formuler lui-même sur sa théorie et sur les applications qu'il en a pu faire dans ses opéras.

Où puisa-t-il l'idée première de cette théorie ? Quelles en sont les bases et quelles pourraient en être les conséquences extrêmes ? — Quels en sont les côtés faibles ? Jusqu'à quel point Gluck a-t-il appliqué les principes rigoureux qu'il a posés ? — Qu'y a-t-il de réellement fécond dans ses idées ? — Autant de questions qu'il importe, sinon de résoudre complètement, tout au moins d'aborder.

III

Gluck entreprit à quarante ans d'apprendre les langues anciennes ; ce fut à quarante ans qu'il résolut de se nourrir de Virgile, de Sophocle et d'Homère. Il se pénétra du sentiment de l'antique ; il connut la sainte majesté des temples hellènes ; il entrevit la suavité des champs Élyséens et l'horreur du Tartare.

Il apprécia, avant tout, deux choses : la noble simplicité des chefs-d'œuvre de la Grèce et l'harmonie parfaite avec laquelle les Grecs savaient associer les arts entre eux.

La musique, cela n'est pas douteux, jouait un grand rôle dans la tragédie grecque. On peut considérer les drames antiques comme de véritables opéras. Les choristes arrivaient sur le théâtre, précédés de joueurs de flûte, qui réglaient leurs pas. Tantôt l'acteur déclamait, tantôt il chantait. Dans le premier cas, sa voix était soutenue par les lyres ; dans le second par les flûtes. Le chœur dialoguait avec les acteurs : alors le coryphée seul chantait ou déclamait. Mais, dans les intermèdes, le chœur tout entier chantait.

La musique se faisait entendre pendant toute la représentation. La danse n'était point absente des représentations dramatiques. Ce qu'on appelait *danses* était, à proprement parler, des pantomimes réglées par le son des instruments.

Quelle était la nature de cette musique? Les Grecs connaissaient-ils l'harmonie? Les airs chantés par le chœur tout entier n'étaient-ils que des *unissons?* Problème au sujet duquel on a fait couler des flots d'encre, et dont la solution se fera bien longtemps attendre encore (1).

Un seul principe paraît absolument certain : la subordination de la musique à la poésie. Quand l'acteur déclamait, les lyres faisaient probablement entendre des accords qui déterminaient le ton et donnaient de la couleur au récit. Quand l'acteur chantait, la musique devait être une sorte de mélopée réglant son rythme sur celui des vers.

Gluck pensa à son tour que, dans le drame lyrique, il fallait que la musique fût soumise à la poésie. C'est le poète qui détermine la situation, les sentiments, les passions qui constituent le drame. Ce sera au musicien de suivre exactement les indications du poète et de ne rien faire exprimer à sa musique qui ne soit entièrement conforme à la donnée de la poésie. En un mot, selon Gluck, la musique d'un drame lyrique n'a d'autre but que d'ajouter à la poésie, ce qu'ajoute le coloris au dessin. « Je crois, dit H. Berlioz, qu'il se trompe essentiellement: la tâche du compositeur dans un opéra est, ce me semble, d'une bien autre importance. Son œuvre contient à la fois le dessin et le coloris ; et, pour continuer la comparaison de Gluck, les paroles sont le *sujet* du tableau, à peine quelque chose de plus. Il importe beaucoup, il est vrai, de les entendre, ou tout au moins, de les connaître, par la même raison qu'on doit absolument avoir présent à la pensée le trait

---

(1) Lire toutefois à ce sujet le très remarquable livre de M. F.-A. Gevaërt, le savant directeur du Conservatoire belge.

d'histoire reproduit sur la toile par le peintre, pour pouvoir juger du mérite de vérité et d'expression avec lequel il a fait revivre ses personnages. Mais Gluck, en plaçant le dessin dans les paroles et seulement le coloris dans la musique, met bien haut les auteurs de libretti ; il eût donc consenti à voir son égal dans le Bailli du Rollet. Certes, on ne pourrait pousser plus loin la modestie, et je doute fort qu'il se fût accommodé d'une pareille confraternité. »

Si l'on devait accepter le système de Gluck, à savoir que « le compositeur n'a rien à désirer qu'une bonne tragédie et que sa musique ne devra tendre qu'au renforcement de la déclamation », combien deviendrait secondaire le rôle de la musique, et que répondre à ceux qui viendraient soutenir que le plus sûr moyen de ne point gâter l'exacte et véritable expression du dialogue scénique, ce serait de n'y pas mettre de musique du tout?

C'est une erreur de croire que la musique et la poésie, unies entre elles, doivent nécessairement produire un résultat plus grand que si elles n'étaient pas associées. Leur domaine est indépendant et chacune d'elles peut amplement se suffire ; il y a plus : le domaine de la musique est infiniment plus étendu que celui du langage.

Le langage exprime des idées ;

La musique exprime des sentiments.

Sans doute, les sentiments qui s'agitent dans notre âme se traduisent le plus souvent en idées; mais il est tels états de l'âme où les sentiments débordent et deviennent passions; où les passions s'entremêlent et s'entre-choquent ; d'autres fois nous sommes plongés dans une vague mélancolie dont il est impossible de saisir les éléments. Ce sont là des situations que le langage est impuissant à décrire et que la musique excelle à peindre. La musique exprime donc, non seulement les sentiments définis par le langage, mais encore ceux que le langage ne saurait définir.

Par conséquent, ce n'est pas une nécessité absolue d'associer la musique et la poésie. Leur association ne peut même se faire que par un compromis où les arts associés se font de mutuelles concessions.

Car, si l'un des deux seul maintient toutes ses prérogatives, l'autre disparaît. Laissez à la musique toute indépendance, elle se placera au premier plan, et le poème même le plus admirable sera relégué dans l'ombre. — Rivez la musique à la stricte expression des paroles, vous l'empêchez de développer les beautés qui lui sont propres ; elle se trouvera par le fait annulée.

La seule chose que le compositeur ait à demander au poète, ce sont des *situations* se prêtant à la manifestation émouvante d'un sentiment ou au choc de passions opposées. Le poème exprimé dans le plus admirable langage ne servira de rien au musicien si les caractères sont incolores, si les personnages ne sont pas mis en relief par quelque sentiment qui les domine, si l'intérêt ne jaillit pas de l'antagonisme des passions, si la catastrophe finale n'est pas de nature à toucher. Un livret mal versifié, au contraire, plat de style, inspirera certainement le musicien, s'il offre des situations dramatiques; et, si la musique est belle, qui songera à s'occuper des paroles ?

Qu'une belle musique soit associée à une belle poésie, la musique assurément n'aura rien à y perdre, tandis que la poésie n'aura rien à y gagner.

Poussez à ses dernières conséquences le système du réformateur allemand, vous arrivez à ne concevoir qu'une forme musicale, le *récitatif.* Certes un beau récitatif est une belle chose, mais à deux conditions: qu'il soit chantant et qu'il ne dure pas trop longtemps. Les plus beaux récitatifs du monde, s'ils ne sont coupés par des airs, arrivent à produire un incommensurable ennui. Gluck s'est bien gardé d'être conséquent avec lui-même, car il a écrit des airs admirables. Mais, dans quelques-uns de ces airs, on voit que le théoricien n'a pas voulu en démordre: après l'exposition du thème, le chant tourne au récitatif mesuré. L'intérêt mélodique s'atténue; il semble que l'air soit interrompu jusqu'à la rentrée du motif. Pour ne pas faire complètement mentir son système, Gluck, de parti pris, arrête son inspiration. Il en résulte,

dit H. Berlioz, en plusieurs parties de l'œuvre du grand tragique, une teinte uniforme et monotone qui accable l'attention la plus robuste et émousse la sensibilité. La musique ne vit que de contraste : chercher à effacer la différence qui sépare, dans un opéra, le récitatif du chant, c'est vouloir, en dépit de la raison et de l'expérience, se priver, sans compensation réelle, d'une source de variété qui découle de la nature même de ce genre de composition. Ajoutons que les récitatifs de Gluck, même les plus beaux, n'échappent pas toujours à la monotonie, et cette monotonie vient souvent de la pauvreté de l'harmonie, qui se réduit à quatre ou cinq modulations trop connues et trop prévues. Malheureusement, fait remarquer M. G. Bertrand, il n'y a pas lieu d'absoudre Gluck en considération des progrès que l'art musical a faits depuis lors ; il a été jugé de son temps à peu près comme aujourd'hui.

Les airs sont aussi fondés en raison que la déclamation chantée, et l'expérience atteste même que c'est la seule forme qui soit de nature à provoquer les grands enthousiasmes. Le plus beau récitatif n'est jamais que le portique d'un bel édifice, ou l'avenue qui mène au temple. Par une singulière ironie du sort, l'apôtre de la déclamation chantée s'est immortalisé par certains airs qui vivent dans la mémoire de tous. Quel dommage que ces airs n'aient pas toujours le développement et l'ampleur qu'eût pu leur donner le grand génie de Gluck, si, comme tous les théoriciens absolus, il n'avait été égaré par l'esprit de système !

Gluck eût dû être amené par la rigueur de sa théorie à refuser à la musique toute action indépendante de la poésie. On a remarqué que son premier essai d'ouverture ne fut pas heureux ; il est impossible de rien imaginer de plus plat que l'ouverture d'*Orphée*. Il se fit en quelque sorte violence pour écrire des ballets ; mais en somme il finit par écrire des ouvertures superbes et des ballets pleins de désinvolture.

Il en arriva donc à reconnaître implicitement qu'il est des cas où le compositeur est appelé à soutenir seul le poids de l'intérêt

scénique. — Dans les danses de caractère, les pantomimes, les marches, dans tous les morceaux enfin dont la musique instrumentale fait tous les frais et qui, par conséquent, n'ont pas de paroles, il ne faut plus parler de l'importance du poète. La musique doit bien, là, contenir forcément à la fois le coloris et le dessin.

Gluck se dédommage en faisant la restriction suivante au sujet de l'ouverture : selon lui, elle doit se borner à indiquer le *sujet* et en être comme l'*argument*. — La meilleure réponse à cette assertion a été donnée par un des disciples les plus passionnés de Gluck, un artiste qui, lui aussi, a voulu demander à la musique l'interprétation de toutes les passions humaines, qui a voulu lui faire rendre tous les mouvements, même les plus obscurs, qui a voulu peindre toutes les douleurs, toutes les joies de la terre, Berlioz enfin, qui a poussé le style descriptif jusqu'à l'audace. « L'expression musicale, dit-il, ne saurait aller jusque-là ; elle reproduit bien la joie, la douleur, la gravité, l'enjouement et des nuances même fort délicates de chacun des nombreux caractères qui constituent son riche domaine ; elle établira une différence saillante entre la joie d'un peuple pasteur et celle d'une nation guerrière, entre la douleur d'une reine et le chagrin d'une simple villageoise, entre une méditation sérieuse et calme et les ardentes rêveries qui précèdent l'éclat des passions. Mais, si elle veut sortir de ce cercle déjà immense, la musique devra, de toute nécessité, avoir recours à la parole chantée, récitée ou lue, pour combler la lacune qu'elle laisse dans une œuvre dont le plan s'adresse en même temps à l'esprit et à l'imagination. Ainsi, l'ouverture d'*Alceste* annonce des scènes de désolation et de tendresse, mais elle ne saurait dire ni l'objet de cette tendresse, ni la cause de cette désolation ; elle n'apprendra jamais au spectateur que l'époux d'Alceste est un roi de Thessalie, condamné par les dieux à perdre la vie si quelqu'autre ne se dévoue pour lui ; c'est là cependant le *sujet de la pièce*. »

Pour en finir avec les critiques, disons un mot de l'orchestra-

tion de Gluck. On sent, en écoutant certaines parties d'*Alceste* et de ses autres ouvrages, que l'insuffisance du musicien pratique, du symphoniste, entravait le compositeur dramatique. Une certaine gaucherie dans le maniement des instruments gêne parfois le développement de sa pensée. Il tourne autour de l'expression orchestrale vraie, sans la rencontrer toujours ; il a saisi le cri de la nature, il a véritablement rencontré l'accent inimitable de la passion, mais il n'a pas toujours sous la main l'instrument dont il a besoin pour que cet accent porte aussi loin qu'il le désire. Sa pensée est de tous les temps, son inspiration est de tous les siècles, mais il a affaire à des exécutants inexpérimentés qui ne le suivront pas et auxquels il faut céder ; il cherche en vain certains instruments que l'art n'a qu'ébauchés encore et qui manquent à l'achèvement de sa pensée, « grande douleur, accablante tristesse pour l'homme de génie qui a devancé son époque et dont la haute inspiration n'est pas suffisamment servie par les conquêtes de son temps ! (1) »

Nous venons de montrer où conduisaient les extrêmes conséquences des principes posés par Gluck; nous avons montré la défectuosité de son système. Hâtons-nous de dire qu'ainsi que tous les théoriciens qui ont voulu joindre l'exemple au précepte, la pratique à la théorie, il n'a cessé de se donner des démentis.

Il proscrit les formules convenues, les cadres fixés d'avance, la symétrie voulue, et, si l'on parcourt ses partitions, si l'on étudie la coupe de ses morceaux, on y voit régner une ordonnance parfaite, une symétrie irréprochable.

Il proscrit du discours musical les *trilles*, les *passades*, les *roulades* et autres ornements parasites. Or, comme le fait remarquer avec beaucoup de sagacité M. G. Bertrand dans son excellente étude sur *Alceste*, il encombre son style d'appogiatures qui changent la quantité et le genre des mots qui sont les plus masculins

---

(1) A. de Gasperini.

par la désinence. « On croirait, dit-il, qu'il n'y a que des rimes féminines dans Gluck. Il résulte, de cet abus des appogiatures, des fautes perpétuelles de prosodie qu'on ne tolérerait plus aujourd'hui. »

Il n'admet pas qu'un morceau correspondant à une situation donnée puisse servir à en exprimer une autre, et il est notoire que son *Telemacco*, sa *Clemenza di Tito*, son *Paride ed Elena* ont été dévalisés par lui au profit d'*Alceste*, des deux *Iphigénie* et surtout d'*Armide*.

Il entend que la musique soit rivée à l'expression stricte des paroles ; son idéal, c'est la déclamation chantée, le récitatif. Or il se trouve que ses accents les plus pénétrants, il les a rencontrés dans ces airs sublimes qui passeront à la postérité comme les chefs-d'œuvre de l'art et du sentiment : *J'ai perdu mon Eurydice ; Divinités du Styx ; Dieu, soutiens mon courage*, etc.

La musique doit suivre mot pour mot le poème : or il ne se fait pas faute de répéter maintes fois les phrases et les mots.

Il recommande un respect absolu de la couleur locale et il n'hésite pas à faire danser les Grecs sur des airs de menuets, de gavottes et de chaconnes. Les plus jolis chœurs expriment généralement la gaieté antique sur le rythme de la valse.

Ces derniers temps ont vu apparaître un imitateur de Gluck, d'un incontestable talent, qui lui aussi eut des succès devant le public tant qu'il resta en dehors de sa théorie, mais qui un beau jour se trouva, par l'abus du système, arriver à la destruction de ce qui constitue l'art musical.

Les discussions pour et contre la *musique de l'avenir*, aujourd'hui assoupies, manquèrent d'arriver au retentissement des querelles entre gluckistes et piccinnistes.

Comme Gluck, Wagner, après avoir constaté l'abaissement du théâtre à son époque, se tourne du côté de la Grèce. C'est là, dans la patrie d'Eschyle qu'il trouve, suivant ses propres paroles, — « le modèle et le type de l'art ». Chez les Grecs, toutes les branches de l'art étaient réunies pour coopérer à un même résultat.

La décadence, selon Richard Wagner, est venue quand on les a isolées. » Les divers arts isolés, séparés, cultivés à part, ne peuvent, à quelque hauteur que de grands génies puissent porter leur puissance d'expression, remplacer d'une façon quelconque cet art d'une portée sans limite qui résulte précisément de leur réunion. Partant de là, le nouveau réformateur allemand croit pouvoir déterminer avec précision les lois techniques selon lesquelles doit s'accomplir l'intime fusion de la musique et de la poésie dans le drame.

Comme Gluck, Wagner donne au poète la plus large part (il est poète lui-même, son amour-propre ne saurait en souffrir). Comme Gluck, il veut que le langage musical se fasse l'interprète fidèle et exact de tous les états de l'âme ; comme lui il exalte la puissance de l'orchestre ; comme lui, il aime à faire précéder l'entrée du personnage d'une sorte de phrase symbolique qui le caractérise et l'annonce.

Et pour que rien ne manque au parallèle, Wagner affiche bien haut son dégoût pour la frivolité et le mauvais goût français. Les ballets, si chers au public parisien, lui inspirent un incommensurable mépris. Ce qui ne l'empêche pas, toujours comme Gluck, de venir demander à Paris la sanction qui manque à sa gloire.

S'il faut admirer certaines pages de *Rienzi*, du *Vaisseau-fantôme*, du *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, ce sont celles que l'auteur a conçues conformément aux traditions généralement acceptées et contraires à son système. Au delà de *Lohengrin*, les compositions de Wagner lassent les auditeurs les mieux disposés. Il en serait arrivé de même à Gluck s'il avait poussé à ses extrêmes conséquences la théorie qu'il avait imaginée.

IV

Conclura-t-on de ces critiques que la réforme de Gluck ait été stérile? Loin de nous cette pensée! Elle fut au contraire extraordinairement féconde. Seulement, la réforme opérée par Gluck est due, non pas à sa théorie, mais à ses œuvres, qui, en certaines parties, sont des modèles inimitables.

Il serait insensé de soutenir que la musique est une langue assez précise pour exprimer, avec une exactitude mathématique, telle situation, tel sentiment déterminés, — encore plus insensé de prétendre que chaque phrase d'un texte, chaque mot d'un poème puissent être rendus par une phrase musicale, par un ensemble de notes parfaitement adéquates. — Ce qui est vrai, c'est que l'expression musicale doit toujours être en rapport avec la situation qu'elle dépeint, et c'est ce que Gluck a merveilleusement réalisé. Avant lui, les musiciens, et surtout les musiciens italiens se préoccupaient fort peu de la couleur locale et de la vérité d'expression. Pourvu que le chant fût beau, qu'il flattât agréablement l'oreille, tout était pour le mieux : le public n'en

demandait pas davantage. Dans les opéras de Gluck, il n'en est plus ainsi. Avec *Orphée*, *Alceste* et les deux *Iphigénie*, nous sommes transportés dans le monde grec. Sans doute, de ce monde, Gluck a surtout pénétré le côté majestueux et terrible ; — il n'ignore pas le côté riant et gracieux du ciel mythologique, mais son génie excelle moins dans ces vives peintures, et la note triste se fait toujours sentir dans ses plus mélodieux accords. A lui la majesté des temples, la profonde horreur des forêts sacrées, les tressaillements de la pythonisse, les arrêts impitoyables des dieux infernaux. S'il veut décrire le séjour des ombres heureuses, il éclaire son tableau d'une si étrange lumière, que nous sommes saisis d'une mélancolie voisine des larmes. Les sentiments qu'il excelle à peindre sont la douleur et la pitié ; — il y revient sans cesse et cette continuité d'horreur finit par engendrer une réelle souffrance, en même temps qu'elle donne à l'œuvre du musicien une teinte de monotonie.

Mais si Gluck n'a approfondi qu'un côté du monde grec, avec quelle incomparable noblesse, avec quelle simplicité majestueuse, avec quelle vérité l'a-t-il décrit ! Ses opéras sont de véritables tragédies et ce n'est pas sans raison qu'on a pu dire : « Tous ceux qui aiment la poésie de Corneille doivent aimer la musique de Gluck. »

Quand on considère l'abus que certaine école italienne a fait des roulades et autres ornements parasites, à tel point que l'air noté par le compositeur ne devient plus qu'un cadre dans lequel le chanteur peut dérouler les arabesques que lui suggère sa fantaisie, on ne peut que savoir gré à Gluck d'avoir formulé un jugement sévère contre de semblables errements, d'avoir toujours (n'étaient ses appogiatures) donné l'exemple d'une austère simplicité et montré, par cet exemple, que la musique ne perd rien à rester dans le sujet ; qu'elle peut perdre, au contraire, si elle tente de caresser les oreilles sans arriver jusqu'au cœur.

Sans doute il ne faudrait pas pousser à l'excès cette prescrip-

tion. Il serait aussi maladroit que pédantesque de dédaigner le plaisir purement sensuel que nous trouvons à certains effets, indépendamment de tout rapport avec la peinture des sentiments et des passions du drame ; mais, s'il fallait opter entre les abus de l'école italienne et la sévérité de Gluck, c'est à la sévérité de Gluck que nous donnerions la préférence.

Enfin Gluck, le premier, a donné à l'orchestre l'importance qu'il doit avoir dans l'opéra. L'orchestre n'est plus désormais un simple accompagnateur ; c'est un acteur qui ajoute sa grande voix à celle des autres acteurs, leur donnant la réplique, interprétant les sentiments qu'ils ne peuvent exprimer et donnant le coloris au drame. Si Gluck n'a pas poussé plus loin la science orchestrale, c'est que les moyens mécaniques lui faisaient défaut.

En résumé, de l'apparition de Gluck date l'art moderne, de lui procèdent tous les grands maîtres qui ont enchanté le monde, pendant sa vie, et après sa mort : Piccinni, Sacchini, Salieri, Cherubini, Méhul, Berton, Beethoven, Weber, Spontini, Meyerbeer et l'immortel auteur de *Guillaume Tell* (nous en passons, et des meilleurs) furent les uns les disciples fidèles, les autres les héritiers légitimes de Gluck.

TROISIÈME PARTIE

LES ŒUVRES DE GLUCK

I

Nulle légende, plus que celle d'Orphée, n'était faite pour tenter un musicien. C'est une des plus belles de l'antiquité. Dans les *Argonautiques*, Orphée est représenté comme l'inventeur de la cithare; il chantait et jouait de la lyre avec tant de charme, que les arbres et les rochers quittaient leur place, les fleuves suspendaient leur cours, les bêtes féroces s'assemblaient autour de lui pour l'écouter. L'idée fondamentale du mythe d'Orphée est la personnification de la puissance des nombres, la symbolisation de l'harmonie générale au sein de laquelle l'air et la mer vibrent en ondes sonores. Si nous ajoutons à cette idée fondamentale toutes celles qui se relient à la poésie et à la musique dans l'enfance des sociétés, nous comprendrons l'importance que prit la légende d'Orphée dans les temps anciens. Les philosophes alexandrins y trouvèrent un sens profond dont nous n'avons pas à nous occuper, car les doctrines *orphiques* ne sont pas du domaine du poète et du musicien. C'est à Virgile qu'il faut demander l'expression la plus touchante et la plus éloquente à la fois de la légende.

Quel est l'homme un peu cultivé qui n'a pas lu cet admirable épisode des *Géorgiques* (liv. IV, v. 450-529) et ne l'a pas retenu dans sa mémoire comme un parfum d'amour et de poésie.

« Il fallait, dit M. Scudo, être un bien hardi musicien pour s'attaquer à un poète comme Virgile et pour faire chanter devant un public de philosophes le divin fils d'Apollon, dieu de la poésie et de la musique, qui ne formaient qu'un tout indissoluble dans les doctrines de l'antiquité. »

Le poème de Calzabigi est divisé en trois actes. Au premier, Orphée pleure la mort toute récente d'Eurydice, dont le corps repose dans un tombeau rustique, autour duquel se sont groupés des nymphes et des pasteurs qui partagent la douleur du demi-dieu. L'Amour survient, qui, au nom de Jupiter, touché de ses larmes, lui permet de pénétrer dans le ténébreux séjour et d'en ramener Eurydice, mais à la condition qu'Orphée saura résister aux prières de sa femme et qu'il ne se retournera pas pour contempler ses traits avant d'avoir franchi les portes du jour. Nous assistons ensuite à la scène des enfers : Orphée dompte les démons au son de sa lyre. Dans une seconde scène, on voit les champs Élyséens et les ombres heureuses, parmi lesquelles se trouve Eurydice, qu'Orphée reconnaît et qu'il entraîne avec lui hors de ce séjour d'éternelle sérénité. Orphée ne peut résister aux prières d'Eurydice ; il se retourne pour la voir, et elle expire à ses pieds. L'Amour intervient alors une seconde fois et, satisfait de la fidélité d'un époux aussi rare, lui rend sa compagne. Ce dernier épisode n'appartient pas à la légende. C'est une invention du poète italien qui n'a pas voulu laisser l'auditeur sous l'émotion d'un dénoûment douloureux.

Lorsque Gluck résolut de faire représenter l'*Orfeo* sur la scène française, il fit traduire par Moline le texte de Calzabigi, arrangea la partie principale pour la haute-contre du chanteur Legros, ajouta à sa partition plusieurs nouveaux numéros et soumit les anciens numéros à de nombreux et importants changements.

On sait que Legros, qui créa à Paris le rôle d'Orphée, ne s'accommodant pas du simple récitatif par lequel Calzabigi et Gluck avaient terminé le premier acte, exigea un air de bravoure. Gluck s'obstina à ne pas vouloir l'écrire, mais il l'autorisa à chanter un air de Bertoni qui est toujours resté intercalé dans la partition, sans indication de provenance.

Lorsqu'en 1859 la direction du Théâtre-Lyrique, à Paris, s'occupa d'une nouvelle mise en scène de l'opéra, elle n'oublia pas que le rôle d'Orphée, à son origine, avait été écrit pour une voix de contralto; elle s'assura du concours de Mme Viardot pour ce rôle, et chargea M. Berlioz de refaire la partition de l'édition française d'après celle de l'édition italienne (1).

Une autre remarquable édition d'*Orphée* est due à M. Dœrffel et a été publiée à Leipzig par M. Gustave Heinze. Le travail est le même que celui d'Hector Berlioz. On a reproduit la première partition de Gluck en y ajoutant tout ce que le compositeur avait ajouté dans la deuxième partition, en sorte que l'élément primitif s'y trouve correct et complet au plus haut degré. Cette édition comprend trois textes : italien, français, allemand.

L'ouverture d'*Orphée* est une pièce des plus médiocres; quand *Orphée* fut représenté au Théâtre-Lyrique, on eut le bon esprit de la supprimer.

L'opéra commence par un chœur de nymphes et de bergers

Oh! dans ce bois tranquille et sombre,

d'une adorable simplicité et dont la tonalité en *ut mineur*, dit Scudo dans son excellente analyse, exhale une douce tristesse qui rappelle le tableau du Poussin, les *Bergers d'Arcadie*, avec l'épitaphe sur un tableau rustique : *Et in Arcadia ego!* Par-dessus ce chœur qui murmure ses douces plaintes, Orphée jette le cri : « Eurydice! Eurydice! » d'un ton pathétique qui touche au sublime.

---

(1) Publiée à Paris, au *Ménestrel*.

A ce chœur, qui se répète deux fois, succède la fameuse romance :

Objet de mon amour,
Je te demande au jour,
Avant l'aurore,

qui semble être la traduction des vers de Virgile :

Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te, veniente die, te, decedente, canebat.

La mélodie de Gluck est touchante : elle est, de plus, précédée et suivie de récitatifs admirables. Les deux petits airs chantés par l'Amour ne sont pas à la hauteur de ce qui précède. M. Scudo trouve le premier inférieur au second. Nous serions tentés, au contraire, de préférer le premier ; il n'est pas défiguré par les *grupetti* qui donnent à l'air : *Soumis au silence*, un ton chevrotant qui choque l'oreille.

Quant au grand air n° 17 : « L'espoir renaît dans mon âme, » il n'est pas de Gluck, on le sait, mais du compositeur italien Bertoni. C'est un air médiocre et qu'il serait bon de supprimer d'une façon définitive. La partition italienne finissait par un trait d'orchestre après le beau récitatif d'Orphée n° 16.

Le second acte est le plus beau de toute la partition, c'est peut-être une page unique dans l'histoire de la musique dramatique. Ce qui est remarquable, c'est le contraste entre la grandeur des effets et la simplicité des moyens. Gluck s'est encore inspiré de Virgile :

Pallentesque habitant Morbi, tristisque Senectus
Et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas...

Un chœur de démons, placés à l'entrée de l'Erèbe, s'étonne de voir un vivant pénétrer dans le sombre séjour. Ce chœur à quatre parties, presque toujours écrit à l'unisson et d'une sauvage beauté, est suivi de mouvements d'orchestre qui accompagnent la pantomime des démons.

Rien de beau comme le contraste formé par cette introduction avec l'air que chante Orphée pour attendrir les gardiens impitoyables :

Laissez-vous toucher par mes pleurs,
Spectres, larves, ombres horribles.

Ce chant admirable est brusquement interrompu par un : *Non!* terrible, que profèrent les démons, et dont l'effet puissant a inspiré à Rousseau quelques pages de haute critique dignes d'une si belle conception.

Une seconde strophe du chœur amène un nouvel air que chante Orphée : « Ah! la flamme qui me dévore ». — Cette plainte douloureuse touche les démons, qui finissent par se déclarer vaincus et s'écrient :

Quels chants doux et touchants!
Quels accords ravissants !
Il est vainqueur.

La scène se termine par un ballet des Furies, d'un caractère sauvage et énergique.

La seconde scène, d'une couleur entièrement opposée, présente le tableau des champs Élyséens, où les âmes heureuses se promènent silencieusement et par groupes. — Donnant par avance un démenti à la théorie qu'il exposera plus tard dans la préface d'*Alceste*, Gluck laisse d'abord à l'orchestre seul le soin du *dessin* et de *la couleur*. Après un délicieux morceau symphonique de vingt-huit mesures avec reprise, vient un solo de flûte, accompagné par le quatuor, qui est une véritable merveille. Il est impossible d'imaginer un chant plus expressif et plus empreint de mélancolie et de douceur (1). A cet épisode succède l'air charmant dit par l'*Ombre heureuse* et repris ensuite par le chœur :

---

(1) H. Berlioz, dans son *Traité d'instrumentation*, propose cet épisode comme modèle : « La mélodie de Gluck est conçue de telle sorte que la flûte se prête à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte de l'accent des passions de la vie terrestre. C'est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue ; puis elle gémit doucement, s'élève à l'accent du reproche, à celui de la douleur profonde, au cri d'une âme déchirée d'incurables blessures, et retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure, chagrin d'une âme résignée. »

Cet asile aimable et tranquille
Par le bonheur est habité.

C'est une adorable barcarolle, pleine de fraîcheur. Il est à remarquer que le génie généralement sombre de Gluck a exprimé dans *Orphée* des sentiments pleins de délicatesse et de grâce, qu'on ne retrouve qu'à un moindre degré dans ses autres tragédies *grecques*, surtout dans *Alceste* et dans *Iphigénie en Tauride*, dont le caractère est presque exclusivement douloureux et sombre.

Après le bel air d'Orphée : « Quel nouveau ciel pare ces lieux », on entend un chœur d'une simplicité et d'une expression vraiment antiques. Le chœur des ombres heureuses annonce l'approche d'Eurydice.

Le troisième acte s'ouvre par un beau récitatif d'Orphée ; puis vient la scène et le duo entre Orphée et Eurydice. Le point culminant est l'air si connu et si admiré :

J'ai perdu mon Eurydice.

Ce qui suit n'a pas la valeur de ce qui précède. Le poète n'était plus à la hauteur de son sujet et, par suite, le musicien a faibli. L'intervention de l'Amour a quelque chose de grotesque, et ce dénouement qui consiste à remettre Eurydice à son époux en récompense de sa fidélité a quelque chose de par trop enfantin. Calzabigi et son traducteur Moline tombent dans une phraséologie doucereuse qui n'est plus en situation. Lors de l'exécution au Théâtre-Lyrique, on avait imaginé de terminer l'opéra par le joli chœur d'*Echo et Narcisse :* « Le Dieu de Paphos et de Gnide ».

Mais, tel qu'il est, *Orphée* reste une œuvre incomparable. Une partie du premier acte, tout le second acte et la première moitié du troisième sont des pages sans précédent et sans rivales dans les fastes de l'art.

Lorsque *Orphée* fut donné au public français en 1860, Mme Viardot, qui remplissait le rôle d'Orphée, se montra une

admirable interprète de Gluck. « Elle fut tour à tour simple, touchante, pathétique, impérieuse, alliant les styles les plus opposés et fondant, dans un tout savamment combiné, la manière large de l'ancienne école italienne et l'emportement qui caractérisait la déclamation lyrique des Saint-Huberti et des Branchu ; elle chanta notamment l'air final avec une telle gradation d'émotions « qu'elle en fit un drame intérieur dont chaque strophe était une manifestation nouvelle du même sentiment ».

II

Gluck paraît avoir été fort entiché du poète Calzabigi qu'il considérait comme « plein de génie et de talent ». Pourtant le livret d'*Alceste* est d'une accablante monotonie. Les cinq ou six scènes dramatiques et musicales qui le composent ne sont, à proprement parler, que des nuances d'une seule et même situation. On ne fait que pleurer du commencement à la fin de la pièce.

Admète, roi de Phères, en Thessalie, et époux d'Alceste, étant sur le point de mourir, Apollon, qui, pendant son exil du ciel, avait reçu de lui l'hospitalité, obtient des Parques qu'il vivra si quelqu'un se présente pour mourir à sa place. Alceste se dévoue et meurt ; mais Apollon, ému à la fois de reconnaissance et de pitié, arrache Alceste à la mort.

Dans la tragédie d'Euripide, c'est Hercule, qui, en passant à Phères, est témoin de la douleur du roi et ramène des portes de l'enfer sa magnanime épouse. Calzabigi avait repoussé, comme inutile et n'étant plus dans nos mœurs, l'idée première du poète grec. Le Bailli du Rollet crut faire un coup de maître en rétablissant le dénoûment d'Euripide. Hercule, chassant à grands coups

de massue les ombres et les divinités infernales dont Alceste est entourée, est une scène parfaitement ridicule pour nous aujourd'hui. Comment concevoir qu'à un moment donné l'intervention du dieu de la lumière devienne impuissante et qu'il faille celle du demi-dieu Hercule pour triompher de la fatalité? Gluck n'était pas trop partisan de cette modification apportée par le traducteur au livret primitif, et ce fut Gossec qui composa la musique de l'air que devait chanter Hercule.

On remarque que la situation d'Alceste est un peu celle d'Orphée retournée. Dans *Orphée*, c'est un époux qui dispute sa femme au Tartare; dans *Alceste*, c'est une épouse qui voit son mari arraché au royaume des ombres; et, dans le dénoûment de chaque poème, figure une intervention qui ne fait que nuire à l'harmonie de l'ensemble. L'Amour intervient dans *Orphée*, Hercule dans *Alceste*, et les deux pièces finissent par la glorification de l'amour conjugal en vers de mirliton.

Heureusement, l'admirable musique de Gluck jette un coloris grandiose sur toutes ces situations. — L'ouverture, mieux faite que celle d'*Orphée*, parfois pathétique et touchante, ne produit pourtant pas aujourd'hui grand effet. La couleur sombre y domine trop, et l'instrumentation y est sourde. Gluck fait presque toujours jouer les instruments aigus dans le médium. En revanche, il écrit les basses fréquemment dans le haut; ses clarinettes doublent constamment les hautbois; il emploie les trombones, mais non les trompettes et les timbales. Toutefois, il faut tenir compte, dans la critique, de l'état d'enfance où languissait, à l'époque de Gluck, l'art de l'instrumentation.

Le premier récitatif du héraut: « Peuple, écoutez, » est accompagné en accords soutenus à quatre parties par tous les instruments à cordes; il en est de même des chœurs suivants, qui sont accompagnés en harmonie plaquée, note contre note, ce qui répand sur toute la première scène une grande monotonie. Les réelles beautés de l'opéra commencent avec l'air sublime: « *Grand Dieu! du*

destin qui m'accable! » Ce morceau présente des difficultés énormes en ce qui touche la diction des paroles, l'enchaînement des phrases mélodiques et le grand art de savoir ménager la force des accents jusqu'à l'explosion finale.

La marche religieuse est également sublime. « Ici, dit H. Berlioz, Gluck a fait de la couleur locale s'il en fut jamais ; c'est la Grèce antique qu'il nous révèle dans toute sa majestueuse et belle simplicité. Cette mélodie douce, voilée, calme, résignée ; cette pure harmonie, ce rythme à peine sensible des basses, dont les mouvements onduleux se dérobent sous l'orchestre comme les pieds des prêtresses sous leurs blanches tuniques, cette voix insolite des flûtes dans le grave, ces enlacements des deux parties de violons dialoguant le chant, dites s'il y a en musique quelque chose de plus beau, dans le sens antique du beau, que cette marche religieuse ! »

Le morceau suivant, où chacune des phrases entonnées par le grand prêtre est reprise par le chœur à pleine voix : « *Dieu puissant, écarte du trône...* » se distingue par son rythme à 6/8 vigoureusement marqué ; des traits fulgurants de violon tombent sur chaque temps, pendant que les basses soutiennent une marche harmonique, énergique et vigoureuse, singulière prière à Apollon « qui rappelle plutôt, fait remarquer M. G. Bertrand, les cérémonies des corybantes provoquant Cybèle par des clameurs et des danses furieuses au bruit des boucliers entrechoqués ».— Dans la scène où le grand prêtre annonce la présence du dieu qui va parler, l'inspiration antique éclate dans toute sa grandeur. C'est tout à fait la scène du VIe livre de l'*Enéide : Deus! ecce Deus! sub pedibus mugire solum et juga cœpta moveri, adventante deâ....* Sur ces mots : *Il va parler*, l'orchestre souffle, gronde et éclate ; puis tout reste muet un instant. Alceste tombe haletante sur le premier degré de l'autel. La voix d'Apollon se fait entendre : Admète sera sauvé si quelqu'un s'offre à mourir pour lui. — Comme dans la scène du Commandeur de *Don Juan,* l'oracle parle sur une même note, tandis que les trombones promènent

au-dessous d'étranges et sombres harmonies. Le peuple s'enfuit précipitamment. On a beaucoup critiqué la brièveté du chœur, fort bien fait du reste : « *Fuyons, fuyons !* » et surtout son caractère qui, selon Rousseau, pourrait aussi bien exprimer le désordre de la joie que celui de la terreur.

Les deux airs d'*Alceste* qui terminent cet acte sont peut-être, comme l'air d'Eurydice dans *Orphée*, le point culminant de la partition. Le premier, *Non ! ce n'est pas un sacrifice !* est bien le cri enthousiaste du dévouement. Dans un des silences de cet air, on entend tout à coup la voix inquiète et plaintive du hautbois ; c'est le ressouvenir de ses enfants qui vient attendrir le cœur d'Alceste : *O mes enfants, ô regrets superflus !* elle pense à ses fils, elle les cherche autour d'elle, répondant aux plaintes entrecoupées de l'orchestre par une plainte folle, convulsive, qui tient autant du délire que de la douleur et rend plus frappant l'effort de la malheureuse mère pour résister à ces voix chéries et répéter une dernière fois avec une voix inébranlable : *Non ! ce n'est pas un sacrifice.*

Dans le paroxysme de son enthousiasme héroïque, Alceste interpelle les dieux du Styx pour les braver ; une voix rauque et terrible lui répond ; c'est le cri de joie des cohortes infernales ; l'affreuse fanfare retentit pour la première fois aux oreilles de la jeune et belle reine qui va mourir. Son courage n'en est pas ébranlé ; elle apostrophe, au contraire, avec un renouvellement d'énergie, ces dieux avides, dont elle méprise les menaces et dédaigne la pitié ; elle a bien un instant d'attendrissement, mais son audace renaît, ses paroles se précipitent, sa voix s'élève, les inflexions en deviennent de plus en plus passionnées : *Mon cœur est animé du plus noble transport ;* et, après un court silence, reprenant sa frémissante invocation, sourde aux aboiements de Cerbère comme à l'appel menaçant des Ombres, elle répète : *Je n'invoquerai pas votre pitié cruelle !* avec de tels accents, que les bruits étranges de l'abîme disparaissent, vaincus par le dernier cri de cet enthousiasme mêlé d'angoisse et d'horreur !

Après avoir analysé ce prodigieux morceau, Berlioz déclare qu'il y voit la manifestation la plus complète des facultés de Gluck.

Les deux autres actes de la partition sont d'une haute valeur. Gluck y a répandu à pleines mains les beautés. Mais, après un premier acte aussi sublime, il est certain que, même en se maintenant à la même hauteur, le compositeur aurait eu à se repentir d'avoir émoussé l'admiration. Le deuxième acte s'ouvre par des danses et des chants de joie: le peuple célèbre le retour d'Admète, ignorant encore le nom de la victime qui s'est dévouée pour lui. Citons le joli chœur dansé: *Parez vos fronts de fleurs nouvelles*, emprunté à la partition de *Paris et Hélène*. Le principal effet de la scène, qui est fort longue, est dans le contraste déchirant des plaintes qu'Alceste mêle, *a parte*, dans cette allégresse. La voix se lamente et se traîne, tandis que l'orchestre mène joyeusement la danse.

Les deux morceaux capitaux du troisième acte sont l'air d'Admète: *Alceste! au nom des dieux*, et l'air de la mort: *Caron t'appelle*. N'oublions pas de citer parmi les airs de danse la ravissante *gavotte* en *la* majeur.

Rousseau disait en parlant d'*Alceste* : « En considérant la marche totale de la pièce, j'y trouve une espèce de contre-sens général en ce que le premier acte est le plus fort de musique et le dernier le plus faible. Je conviens que le grand pathétique du premier acte serait hors de place dans les suivants ; mais les forces de la musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentiments et dans la vivacité de tous les tableaux. Ses ressources ne sont pas moindres dans les expressions brillantes et vives que dans les gémissements et les pleurs » La remarque de Rousseau est juste: le défaut d'*Alceste*, c'est de reposer sur un seul et unique sentiment, qu'il est impossible de maintenir sans lasser la patience de l'auditeur et aussi sans tarir, dans une certaine mesure, l'inspiration du compositeur lui-même.

III

Comment se fait-il qu'admirateur de la pureté antique, Gluck ait préféré Euripide à Eschyle et à Sophocle?

Euripide est le commencement de la décadence: il n'y a plus chez lui cette majesté, cette simplicité de moyens, véritablement grandiose, qu'on remarque chez ses illustres devanciers. Euripide ne recule pas devant le prosaïsme de la vie pratique; ses personnages aiment à causer de leurs petites affaires. Agamemnon ne sait trop ce qu'il veut; Ménélas lui reproche avec aigreur d'être un personnage sans consistance, et, de son côté, Agamemnon raille son beau-frère qui « délivré d'une mauvaise femme par un dieu favorable, veut la reprendre. » Ménélas arrache de force à un messager la lettre qu'Agamemnon envoie à sa femme et à sa fille pour leur dire de ne pas se rendre en Aulide, après leur avoir écrit précédemment de venir, pour célébrer les fiançailles d'Iphigénie avec Achille, qui ne l'a jamais demandée. Mais, à part ces réserves, *Iphigénie en Aulide* reste un des chefs-d'œuvre de la scène grecque et peut-être la pièce la plus parfaite de son auteur. Les perpétuelles

hésitations d'Agamemnon peuvent choquer, mais les emportements de Clytemnestre, la douleur touchante d'Iphigénie, la résignation sublime de cette douce victime, le dévouement d'Achille, qui veut lutter seul contre tous pour la sauver, les murmures des Grecs qui exigent l'immolation de la victime, le caractère religieux qui domine le sujet, tout cela est rendu avec des accents de grandeur tragique faits pour émouvoir. Qui ne connaît le sujet d'*Iphigénie !* La flotte grecque est réunie dans un port de l'Aulide, prête à mettre à la voile ; mais les vents ont cessé de souffler ; les Grecs murmurent. On consulte l'oracle dont la réponse est terrible : la déesse veut une victime, et cette victime sera Iphigénie, la fille du roi des rois. Obéissant aux ordres célestes, Agamemnon fait venir sa femme Clytemnestre et sa fille, en leur faisant croire qu'Achille a demandé la main de cette dernière et que tout est prêt pour l'hymen. Arrivée des princesses ; rencontre d'Iphigénie et d'Achille. L'affreux secret est dévoilé ; Achille s'offre à sauver Iphigénie ; il s'exposera seul, s'il le faut, à la colère des Grecs. Résignation d'Iphigénie, qui se soumet à la volonté des dieux. Le sacrifice s'accomplit, mais Diane a substitué une biche à la jeune princesse, qui disparaît enveloppée dans un nuage.

Dans Euripide, le rôle d'Achille est très beau et très original. C'est un adolescent plein de modestie et de timidité, de réserve pudique, mais qui se montre déjà capable de force, de résolution, de dévouement ; il est ami de la gloire, et supérieur à la crainte. Lorsqu'on veut lui présenter Iphigénie, il refuse de la voir ; il croirait lui vendre trop chèrement son secours, s'il la forçait de manquer aux bienséances de son sexe. Touché du noble dévouement de cette jeune fille, il avoue qu'il l'eût souhaitée pour épouse, mais il ajoute qu'il l'aurait pourtant sacrifiée, s'il l'eût fallu, au salut de la Grèce et, s'il est irrité contre Agamemnon, c'est uniquement à cause de l'abus qu'on a fait de son nom (1).

---

(1) Patin : *Études sur les tragiques grecs.*

L'Achille de Racine n'est plus le même que celui d'Euripide : c'est un amoureux. Avant le grand tragique français, Rotrou avait déjà donné au personnage d'Achille ce caractère romanesque. Racine le complète par l'élégance du langage et l'éloquence de la passion. Si, encore, le Bailli du Rollet avait suivi en tout l'exemple de Racine, lorsqu'il fait d'Achille un amoureux ! mais il lui prête un langage qui n'a rien de commun avec la pureté racinienne. Sa versification est détestable; les expressions, les tournures de phrases sont choquantes; du Rollet ne recule pas devant les ·fautes de mesure et les hiatus. Hélas! nous sommes loin de Racine, mais combien encore plus d'Euripide !

En revanche, le caractère d'Agamemnon nous semble mieux compris : c'est réellement un père, dont les sentiments pour sa fille chérie ne sont combattus que par l'amour de la patrie et le respect de la volonté des dieux.

L'ouverture qui sert de préface au drame lyrique est bien supérieure à celles *d'Orphée* et d'*Alceste*; elle est d'un caractère élevé et triste ; les développements sont insuffisants ; mais l'instrumentation est vigoureuse. Le morceau se relie avec l'air d'Agamemnon qui commence le premier acte, par une phrase en imitation qui soutient le récitatif, et que l'on a déjà entendue au début de l'ouverture. Après l'air d'Agamemnon: « *Brillant auteur de la lumière* », vient un très beau chœur des Grecs, qui veulent forcer Calchas à rompre le silence et à faire connaître la volonté des dieux. L'air de Calchas : « *D'une sainte terreur* », et surtout le moderato « *Tu veux par ma main tremblante* », peuvent compter au nombre des plus belles pages de Gluck.

Les trémolos qui soutiennent cette seconde partie, les gammes descendantes qui viennent accentuer le rythme, les plaintes d'Agamemnon se joignant à celles de Calchas et implorant la pitié de la déesse, enfin le chœur des Grecs terminant le morceau par une invocation, tout cet ensemble est magnifique. L'inspiration du musicien ne faiblit pas après cette formidable explosion ; l'air

d'Agamemnon : « *Peuvent-ils ordonner qu'un père !* » est à la hauteur de tout ce qui précède ; enfin, rien ne saurait rendre le caractère solennel de l'air de Calchas. — Sous ces paroles :

Au faîte des grandeurs, mortels impérieux,
Voyez quelle est votre faiblesse !
Rois sous qui tout fléchit, fléchissez sous les dieux,

Gluck a disposé une sorte de choral d'un effet grandiose ; l'abbé Arnaud disait qu'*avec cet air-là, on fonderait une religion.*

Comme contraste, le chœur qui salue la venue de Clytemnestre et d'Iphigénie se distingue par une fraîcheur peu commune : *Que d'attraits ! que de majesté !* Ce chœur est universellement connu et son effet est irrésistible. Le cri désespéré d'Agamemnon *Ma fille ! ma fille !* la voix inexorable de Calchas : *La victime s'avance,* viennent seules imprimer le cachet de la tristesse à cette conception pleine de grâce élégante. De tous les opéras de Gluck, *Iphigénie* est celui qui renferme le plus d'airs ; ils sont généralement courts, mais pleins de caractère. Ceux que chante Iphigénie se font remarquer par le parfum de pénétrante mélancolie qu'ils exhalent. Quoi de plus délicieux que la pure mélodie : « *Iphigénie, hélas ! vous a trop fait connaître !* » L'air en *la* mineur que chante Achille est également plein de tendresse ; mais comment Gluck, si ami de la vérité dans l'art, a-t-il pu s'accommoder de la phraséologie ridicule que du Rollet a mise dans la bouche des deux amants?

Le second acte s'ouvre par un fort joli chœur de femmes encadrant un air d'Iphigénie. Signalons le grand chœur : « *Chantons, célébrons notre reine* », qui précède le ballet ; l'air de Clytemnestre : « *Par un père cruel à la mort condamnée* », où Gluck s'est montré peintre admirable de la douleur ; le trio des deux femmes et d'Achille, le duo d'Achille et d'Agamemnon, et le beau finale qui termine l'acte.

Un morceau réellement admirable dans le troisième acte est le chœur religieux : « *Puissante déité !* » Toutes les fois que Gluck veut

exprimer le sentiment religieux de la Grèce antique, il trouve des accents d'une simplicité pleine de grandeur. Mais il semble qu'il excelle moins à peindre la joie délirante, les transports de bonheur; il rend mieux le désespoir de Clytemnestre, la douleur touchante d'Iphigénie, la colère des Grecs irrités, la fatidique inspiration de Calchas, que les chants d'hyménée et d'allégresse. Le ballet final se termine sur ces mots de Calchas : « *Volez à la victoire* », et l'opéra finit par un morceau fort court où toutes les voix, tous les instruments jouent à l'unisson; pendant les cinq dernières mesures, les cors et trompettes lancent leur note retentissante. Ce finale a un caractère particulièrement étrange.

Tel est cet opéra d'*Iphigénie en Aulide*, qui renferme plus de situations, et où plus de sentiments, plus de passions sont en jeu que dans *Alceste*, mais qui, par cela même, offre une unité moins grande, moins profonde. Il n'y a pas dans cette tragédie lyrique un acte entier qui présente une accumulation de beautés aussi continue que le deuxième acte d'*Orphée*, que le premier acte d'*Alceste;* on y rencontre une foule de morceaux, dont la plupart sont charmants, quelques-uns grandioses ou sublimes; mais leur assemblage ne forme pas un de ces tableaux complets et saisissants, comparables à celui des enfers dans *Orphée* et à certain fragments d'*Alceste*.

Peut-être en est-il qui préféreront l'*Iphigénie* comme présentant un ensemble plus complet, et plus varié à la fois, des passions diverses qui agitent le cœur de l'homme, aussi bien celles qui le déchirent que celles qui l'enivrent de joie.

IV

L'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide est de beaucoup supérieure à l'*Iphigénie en Aulide*. Là, tout est à admirer, sauf peut-être le dénouement un peu enfantin qui termine l'action. Le subterfuge au moyen duquel on trompe Thoas et l'intervention de Minerve sont de ces inventions commodes auxquelles les Grecs ne se faisaient pas faute de recourir pour dénouer des situations embarrassantes et compliquées.

Iphigénie, amenée en Aulide pour y être immolée, a disparu sous le couteau de Calchas; les témoins de cette aventure l'ont crue envolée au séjour des dieux. Or, elle a été transportée en Tauride par Diane et attachée comme prêtresse au service de cette divinité. Là, un devoir cruel l'oblige de veiller au sacrifice de tout Grec que conduit, en cette contrée barbare, sa mauvaise fortune. Deux étrangers débarquent: Oreste vient, avec Pylade, ravir la statue de la déesse, entreprise de laquelle dépend la fin des tourments qui l'obsèdent depuis le meurtre de sa mère. On amène à la prêtresse Oreste et Pylade enchaînés. Elle les interroge sur la

Grèce, sur Agamemnon, sur Ménélas, sur Hélène, sur Clytemnestre, sur eux-mêmes : « Quelle mère vous a fait naître ? Quel est votre père ? Avez-vous une sœur ? Hélas ! de quels frères elle sera privée ! » Rien de sublime comme ce dialogue ; Oreste est aussi étonné des questions d'Iphigénie que celle-ci de ses réponses ; un intérêt qui leur est commun, sans qu'ils s'expliquent pourquoi, les éclaire à demi sur le rapport secret qui les lie ; on voit comme se soulever par degrés le voile qui les sépare... mais le poète sait différer, pour notre tourment ou notre plaisir, le mot heureux qui doit les révéler l'un à l'autre. Iphigénie propose à celui qu'elle vient d'interroger de lui sauver la vie, s'il veut se charger d'un message pour Argos. Oreste accepte, mais pour Pylade ; lui, il veut mourir, il mourra.

« Si du moins, ajoute-t-il, la main d'une sœur pouvait m'ensevelir ! » — Cette sœur qui manque à Oreste, la prêtresse elle-même, qui va le conduire à l'autel, s'offre de la remplacer. — Les incidents se précipitent : combat de générosité entre Oreste et Pylade, dont chacun veut mourir pour sauver son ami ; — reconnaissance d'Iphigénie et de son frère ; — arrivée de Thoas, qui veut hâter le sacrifice ; — subterfuge au moyen duquel on l'abuse ; — Iphigénie, son frère et Pylade montent sur un navire et fuient avec la statue de la déesse ; Minerve intervient pour calmer la colère de Thoas et sauver les captives grecques que sa fureur menace.

Cette tragédie est une des plus sublimes du théâtre grec, et aucun moderne ne l'a égalée. Voyons ce que le poète Guillard a fait de ce magnifique sujet, non pas au point de vue du style, qui est détestable, mais au point de vue des situations, et, surtout, voyons le parti qu'en a tiré le génie du musicien.

L'instrumentation de Gluck est beaucoup plus soignée dans l'*Iphigénie en Tauride* que dans les opéras qui l'ont précédée. Le compositeur a découvert des effets nouveaux. Ainsi, dans l'andante qui forme l'introduction et qui représente le calme des éléments,

il donne aux trompettes une longue tenue *pianissimo* qui est du plus délicieux effet ; dans la *tempête* qui suit, il fait grincer rudement les sons aigus de deux petites flûtes à l'unisson, en les écrivant, dans une succession de sixtes, à la quarte au-dessus des premiers violons. Aux cris de la tempête se mêlent les supplications d'Iphigénie et des prêtresses de Diane, qui implorent la pitié des dieux, dont le courroux se manifeste par le désordre des éléments. Le calme se fait enfin mais, « *au fond de mon cœur*, s'écrie la fille d'Agamemnon, *l'orage habite encore* », et, dans un magnifique récit, elle expose qu'un songe lui a été envoyé par les dieux: elle a entrevu son père assassiné, sa mère meurtrière; le palais de ses ancêtres incendié, son frère Oreste tué de ses propres mains. Le chœur des prêtresses répond à ces révélations horribles par des lamentations déchirantes. Les voix de femmes, exécutant les deux parties hautes, sont écrites en succession de quartes; la partie grave, qui complète les accords et les rend harmonieux, est confiée aux basses instrumentales, dont le son diffère essentiellement de celui des soprani, et dont il est trop distant d'ailleurs par son extrême gravité et par son point de départ. « Il en résulte, dit Berlioz, qu'au lieu de chanter des accords consonants, les voix isolées sur la scène et éloignées de l'orchestre font entendre des séries de quartes devenues dissonantes, ou au moins très âpres par l'absence apparente de la sixte. » Dans un air très touchant, Iphigénie supplie Diane de reprendre sa vie et de l'unir par la mort à sa famille éteinte. Les lamentations du chœur lui répondent. Toute cette scène, longuement développée, est du plus sombre et du plus magnifique effet. Thoas arrive ; il est plein de pressentiments sinistres ; il croit les menaces du ciel suspendues sur sa tête. Son récitatif est constamment soutenu et dramatisé par les trémolos des instruments à cordes. Les Scythes envahissent la scène ; ils demandent que les dieux soient apaisés par le sacrifice des victimes humaines. Ici, Gluck fait un merveilleux emploi des cymbales ; leurs sons frémissants et grêles, dont le bruit

domine tous les autres bruits de l'orchestre, s'unissent aux sifflements aigus des petites flûtes, à des coups de tambour et s'associent aux sentiments d'une férocité excessive.

Deux étrangers, deux jeunes Grecs, ont été arrêtés; il faut qu'ils périssent.

Sous le couteau sacré que leur sang rejaillisse;
C'est un encens digne des dieux!

hurle la troupe féroce, en un chœur obstinément accompagné par le triangle et le tambour, unis aux instruments à cordes.

Le ballet des Scythes est justement célèbre. Le mineur du premier morceau est exclusivement écrit pour les instruments à cordes, mais dans les notes basses, ce qui lui donne une couleur effrayante; dans le majeur, les cors, le basson et le triangle interviennent *pianissimo*, ce qui contribue encore à augmenter le caractère de bizarrerie sauvage de cette pièce instrumentale. Après un second air de ballet, conçu dans le même système, Oreste et Pylade sont introduits devant Thoas, qui ordonne leur supplice; le chœur des Scythes se fait entendre de nouveau, et la toile tombe sur le tableau.

Il est inutile de faire remarquer que, dans tout ce premier acte, la terreur est le sentiment dominant. Gluck l'a rendue avec une telle vérité d'expression, qu'il est impossible de se soustraire à l'impression d'angoisse que cause cette musique effrayante et terrible.

Au second acte, un autre sentiment est dépeint, celui de l'amitié. Oreste s'accuse d'avoir conduit Pylade à la mort: il demande aux dieux d'entr'ouvrir les abîmes pour l'engloutir et punir ainsi son crime; tout ce que chante Oreste est passionné et dramatique à l'excès. L'air de Pylade résigné: *unis dès la plus tendre enfance*, est, au contraire, d'un coloris mélancolique et touchant. Quand on veut séparer les deux amis, Oreste s'emporte: *Dieux protecteurs de ces affreux rivages, dieux avides de sang, tonnez*, dit-il, et sur ce mot: *tonnez*, un trait précipité des violons va glacer

d'épouvante l'âme des auditeurs. Puis, tout d'un coup : *Où suis-je?* s'écrie-t-il, *à l'horreur qui m'obsède quelle tranquillité succède?* et il chante l'air admirable : *Le calme rentre dans mon cœur*. Abîmé de fatigue, haletant, dévoré de remords, il s'assoupit répétant ces paroles, pendant que l'orchestre, sourdement agité, fait entendre des sanglots, des plaintes convulsives, dominés incessamment par l'affreux et obstiné grondement des altos. Bien que, dans cette admirable inspiration, dit Berlioz, il n'y ait pas une note, de la voix ni des instruments, dont l'intention ne soit sublime, il faut pourtant reconnaître que la fascination exercée par elle sur les auditeurs est due principalement à la partie d'alto, au timbre de sa troisième corde, au rythme et à l'étrange effet d'unisson résultant de la syncope du *la* brusquement coupé par le milieu par un autre *la* des basses marquant un rythme différent. »

Oreste est réveillé par les Euménides. Ici Gluck fait un emploi superbe des cuivres; les trois trombones, les deux premiers à l'unisson, le troisième à l'octave supérieure, font entendre une formidable gamme en *ré* mineur, sur laquelle le compositeur a dessiné son chœur des Furies, scène effrayante, interrompue par l'entrée de la Prêtresse ; les Euménides s'abîment sans qu'Iphigénie ait pu les apercevoir. Entre le frère et la sœur s'engage le dialogue si beau dans Euripide. Le parolier français l'a résumé en quelques phrases, car la musique ne pouvait s'accommoder des longs développements donnés par le poète grec.

La réduction est assez heureuse et le récitatif est fort beau. L'entrevue se termine sans qu'Oreste ait laissé échapper son secret. Après un chœur de femmes assez court, le hautbois fait entendre une délicieuse ritournelle et Iphigénie chante le bel air : « *O malheureuse Iphigénie* », auquel succède le chant des Prêtresses « *Contemplez ces tristes apprêts* », dont le rythme rappelle tout à fait celui du chœur d'*Iphigénie en Aulide* : « *Que de grâces, que de beautés* ».

Au troisième acte, il faut citer l'air d'Iphigénie : « *D'une image*

trop chérie », et le trio entre la prêtresse, Oreste et Pylade. Le poète français emprunte à Euripide l'épisode du message. Oreste et Pylade font assaut de générosité, refusant d'accepter l'occasion de salut offerte à l'un d'eux, si l'autre doit mourir. Il faut admirer l'art avec lequel Gluck sait se conformer aux caractères divers de ses personnages ; tout ce que chante Oreste est agité, fiévreux, dramatique ; on sent qu'il est tourmenté par les remords, on entend le sifflement des Furies. Tout ce que chante Pylade est empreint de résignation et de tendresse. Quoi de plus touchant que l'air : *Ah ! mon ami, j'implore ta pitié.* — C'est bien l'expression la plus vraie et la plus attendrie de l'amitié dévouée jusqu'à la mort. — Pylade ne s'irrite que lorsqu'il voit Oreste décidé à mourir, et son emportement se traduit par l'air vigoureusement mouvementé qui termine le troisième acte.

Le sacrifice va se consommer. Iphigénie exhale son désespoir ; elle s'intéresse au sort des infortunés ; elle implore la clémence de la déesse ; son cœur saigne, elle supplie ; mais c'en est fait. Déjà le chœur des Prêtresses s'avance : « *Chaste fille de Latone, tout est soumis à ta loi* ». On amène les victimes. Au moment de recevoir le coup fatal, Oreste est pris d'un amer souvenir :

Ainsi tu péris en Aulide, Iphigénie, ô ma sœur !

s'écrie-t-il. A ces mots, Iphigénie le reconnaît ; Oreste tombe dans les bras de sa sœur. Jusque-là tout est bien. Cette péripétie est bien amenée.

Mais ce qui suit, au point de vue de l'action, est faible. Thoas approche ; sa fureur est sans bornes, il lui faut du sang : non seulement celui des étrangers, mais celui d'Iphigénie, *prêtresse infidèle qui trahit les dieux*. Pylade frappe Thoas d'un coup mortel ; la fière contenance des Grecs fait reculer les Scythes. Les Grecs regagnent leurs vaisseaux, emportant avec eux la statue de Diane ; ils voguent vers la patrie, sous la protection des dieux eux-mêmes, dont le courroux est apaisé. Ce dénouement vaut peut-être mieux

que celui d'Euripide, mais il est bien enfantin encore. Heureusement, Gluck a su le colorer par ses accents énergiques. Pour ne pas se départir du caractère sacré qui domine son œuvre, il la termine par un chœur religieux d'un beau caractère.

Iphigénie en Tauride réussit du premier coup devant le public. Malgré son caractère obstinément tragique et sombre, malgré la sensation continue de terreur qui le domine, cet opéra s'imposa et fut proclamé un chef-d'œuvre.

V

« Quinault, dît La Harpe, eut, comme Racine, ce bonheur assez rare que le dernier de ses ouvrages fut aussi le plus beau. Sa muse, qui mit sur la scène les fabuleux enchantements d'Armide, était la véritable enchanteresse. C'est là que l'élégance du style est le plus continue, que les situations ont le plus d'intérêt, qu'il y a le plus d'invention allégorique, le plus de charme dans les détails. »

En empruntant à Quinault le beau livret d'*Armide*, Gluck entrait dans un ordre d'idées nouveau ; il ne s'agissait plus d'Euripide et des émouvantes catastrophes du monde grec ; il s'agissait du Tasse et de ses poétiques fictions. C'était le monde enchanté qui s'entr'ouvrait devant lui avec toutes ses séductions et ses grâces. Quelle transformation va subir le génie de Gluck ? Comment, à la veille de raconter les horreurs terrifiantes de l'*Iphigénie en Tauride*, va-t-il dépeindre le mirage changeant, les perspectives toujours mouvantes qui vont se dérouler devant ses yeux ? comment exprimera-t-il le caractère à la fois terrible et charmant

d'Armide, les langueurs amoureuses et le réveil chevaleresque de Renaud?... Va-t-il mettre sur sa palette des couleurs absolument nouvelles, ou, restant fidèle à son système, ne verra-t-il dans Armide que la créature artificieuse, violente et farouche, la magicienne orgueilleuse et humiliée, appelant à son aide la haine et la destruction?

Il est certain que la musique d'*Armide* indique une transformation dans la manière de Gluck; son art s'assouplit; il se détend en quelque sorte. Plus de ces chœurs en forme de chorals, soutenus, note pour note, par une harmonie massive. Le récitatif est moins âpre et moins austère ; la phrase musicale n'est plus acérée comme une lame de poignard et brève comme la foudre; elle s'étend davantage en périodes harmonieuses. Les morceaux offrent de plus longs développements. Ce n'est plus seulement l'âme de l'auditeur qui est gagnée par l'émotion, c'est aussi son oreille qui est charmée.

Mais ne croyez pas que Gluck ait complètement dépouillé le vieil homme. Dans le personnage d'Armide, le côté qu'il préfère, c'est le côté emporté et violent. Sa lettre à La Harpe est curieuse. Armide, pour lui, *n'est pas une enchanteresse, c'est une Médée, une sorcière,* et, raillant avec amertume le critique qui lui reprochait d'avoir assourdi ses auditeurs, il lui dit avec ironie : « Pour vous plaire, je referai donc mes opéras et, comme je vois que vous êtes pour la musique tendre, je veux mettre dans la bouche d'Achille furieux un chant si touchant et si doux que les spectateurs en seront attendris jusqu'aux larmes... Je veux que, dans son désespoir, Armide vous chante un air si *régulier*, si *périodique*, et, en même temps, si tendre, que la petite-maîtresse la plus vaporeuse puisse l'entendre sans le moindre agacement de nerfs.

» Si quelque mauvais esprit s'avisait de me dire : Monsieur, prenez donc garde qu'Armide furieuse ne doit pas s'exprimer comme Armide enivrée d'amour. — Monsieur, lui répondrais-je,

je ne veux pas effrayer l'oreille de M. de La Harpe ; je ne veux point contrefaire la nature, je veux l'embellir ; au lieu de faire crier Armide, je veux qu'elle enchante. S'il insistait et s'il me faisait observer que Sophocle, dans la plus belle de ses tragédies, osait bien présenter aux Athéniens Œdipe, les yeux ensanglantés, et que les récitatifs ou l'espèce de déclamation notée, par laquelle étaient exprimées les plaintes éloquentes de cet infortuné roi, devaient sans doute faire entendre l'accent de la douleur la plus vive, je lui répondrais encore que M. de La Harpe ne veut pas entendre le cri d'un homme qui souffre. »

Gluck avait reconnu, dans le personnage d'Armide, un côté violent qu'il a cru devoir exprimer avec une vigueur énergique, mais on ne saurait l'accuser de n'avoir pas saisi ce qu'il y a de charmant et de réellement enchanteur dans l'immortelle création du Tasse ; cet aspect si différent du premier, il l'a exprimé avec des teintes non moins merveilleuses.

Le premier acte d'*Armide* forme une exposition des mieux présentées. L'ouverture, pleine de vivacité et d'élégance, se termine par dix mesures *moderato* d'un cachet mélancolique, comme pour indiquer qu'aux tableaux riants succéderont des scènes de désespoir et de passion. Armide est plongée dans une sombre tristesse entre ses deux confidentes qui s'empressent à l'envi de lui vanter sa gloire, sa fortune et ses succès dans le camp de Godefroy.

Ses plus vaillants guerriers, contre vous sans défense,
Sont tombés en votre puissance.

Elle répond par ce vers qui suffit à rendre ses sentiments et renferme tout le sujet de la pièce :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.

La scène finit par un songe qui n'est pas comme tant d'autres un lieu commun ; c'est un récit simple et touchant ; elle a vu en rêve son cruel ennemi.

Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur,
Et, par un charme inconcevable,
Je me sentais contrainte à le trouver aimable
Dans le fatal moment qu'il me perçait le cœur.

Toute la scène est pleine d'animation ; la musique coule pour ainsi dire de source.

L'air d'Hidraot, *tempo giusto*, est admirablement mouvementé. Quand, offrant son cœur et sa main à Armide il lui dit : « *Qui vous voit un moment est pour toujours charmé* » les petites notes stridentes des violons à l'unisson donnent un cachet tout particulier à cette phrase banale. Armide réplique par ce trait que La Harpe trouve sublime.

Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être,
Sera digne de moi.

Après un beau chœur du peuple de Damas, entremêlé de strophes dites par les deux confidents, vient un court ballet, puis le charmant air de Sidonie, terminé par un chœur général : « *Que la douceur du triomphe est extrême* ». La phrase mélodique est d'une élégance qui rappelle les plus pures inspirations de Mozart. Hidraot revient confus, Renaud a délivré les captifs que son bras avait faits, et l'acte se termine par un chœur d'une vigueur extraordinaire, soutenu par une puissante orchestration ; les traits en triolets des instruments à cordes donnent à ce chœur une animation singulière. C'est tout à fait de la musique moderne et on pourrait citer maints beaux passages où Rossini semble s'être inspiré de ce finale.

Au second acte, nous voyons Renaud disgracié par Godefroy ; il quitte le camp des croisés, portant ses pas

Où la justice et l'innocence
Auront besoin du secours de son bras.

Hidraot et Armide complotent sa perte : « *Esprits de haine et de*

rage, obéissez-nous ! » Le caractère d'Armide se dessine : la *sorcière* succède à l'*enchanteresse.*

La scène suivante est une merveille : Renaud pénètre dans le jardin d'Armide ; tous ses sens sont charmés, il est à demi vaincu par les enchantements de sa dangereuse ennemie. La mélodie par laquelle il exprime les sensations qui l'agitent est accompagnée par un duo de violon et de flûte du plus ravissant effet. Suit la scène des enchantements. Notons l'air délicieux de la Naïade : *On s'étonnerait moins que la saison nouvelle,* qui précède l'immortel monologue d'Armide :

Enfin, il est en ma puissance,
Ce fatal ennemi de mon cœur.

Les formules de l'admiration ont été épuisées pour ce morceau vraiment sublime, où le génie du musicien rend avec une vérité poignante les transformations successives qui se font dans l'âme emportée d'Armide : la haine d'abord, puis le trouble, la pitié, l'amour; et quand Armide, enfin vaincue, dit aux démons : « *Volez, conduisez-nous au bout de l'univers* », la voix de l'orchestre s'éteint peu à peu, imitant par le dessin des violons et des flûtes, les battements d'ailes des oiseaux. Le second acte finit sur cet effet aérien.

Quand la toile se relève, nous voyons Armide honteuse de sa faiblesse. L'air qu'elle chante au début de l'acte est d'une suavité peu commune. C'est la femme attendrie que Gluck fait ici parler. Mais bientôt son âme altière se révolte, la furie antique apparaît sous l'enchanteresse :

Venez, venez, haine implacable,
Sortez du gouffre épouvantable
Où vous faites régner une éternelle horreur !

air admirable où le rythme syncopé de l'orchestre, l'harmonie dissonante des hautbois, gémissant sur un intervalle de seconde mineure, produisent un effet irrésistible d'angoisse et de terreur.

C'est le Gluck de l'*Iphigénie en Tauride* qui réapparaît : le ballet des *Furies*, l'air de la *Haine* : « *Amour sors pour jamais d'une âme qui te chasse* », les impuissants efforts d'Armide pour résister à la passion qui la dévore, le chœur : «*Suis l'amour, puisque tu le veux, infortunée !* » les paroles entrecoupées de l'enchanteresse définitivement vaincue, tout ce tumulte qui s'éteint, ce silence qui se fait pendant que les seconds violons répètent la même note *ré* par groupes inégaux, tout ceci rentre dans le même ordre d'idées que la fureur d'Oreste et les scènes des Euménides : c'est sublime de grandeur et d'épouvantement !

Au quatrième acte, Hubald et le chevalier Danois viennent arracher Renaud aux indignes liens qui le tiennent enchaîné. Mille enchantements naissent sous leurs pas pour leur faire oublier le but de leur entreprise. Signalons la délicieuse barcarolle avec chœur, « *Voici la charmante retraite* » : la *musette* si célèbre, et l'air de Mélisse, « *Pourquoi faut-il encore m'arracher mon amant.* » Malgré les ravissantes choses qu'il contient, cet acte paraît froid après les beautés de premier ordre que le maître a accumulées dans les scènes précédentes.

Avec le cinquième et dernier acte, nous rentrons dans le sublime.

Rien de beau comme le récit de Renaud : « *Armide, vous m'allez quitter!* »

« Ce morceau, a dit Mendelssohn, est resté admirable malgré l'âge, malgré la marche et les transformations de l'art, comme tout ce qui part du cœur, comme tout ce qui est un cri de l'âme ! Voilà de la vraie musique ; c'est ainsi que les hommes ont parlé et senti ; c'est ainsi qu'ils parleront et sentiront éternellement ! » Les airs de ballet qui suivent sont coupés d'airs et de chœurs ravissants ; l'andante : « *Les plaisirs ont choisi pour asile ;* » le moderato : « *C'est l'amour qui retient dans ses chaînes mille oiseaux* », accompagné de trilles qui imitent le bruissement des ailes, sont de délicieuses inspirations.

Quinault, dans son livret, a suivi pas à pas la marche du Tasse,

qui fait revenir Renaud à lui-même à la seule vue du bouclier de diamants qui lui montre l'indigne état où il est. Cette idée ingénieuse peut suffire dans un poème épique, rempli d'ailleurs d'une foule d'autres événements. La Harpe a raison quand il dit que, dans une pièce où la passion est capitale, les combats du cœur d'un jeune héros entre l'amour et la gloire seraient d'un plus grand effet que cette résolution subite et merveilleuse qui se passe en un moment.

Cette critique admise, on ne saurait nier que l'air d'Hubald: *Notre général vous rappelle!* est d'un puissant effet. Tout ce qui suit est éminemment dramatique. Les supplications d'Armide arracheraient des larmes aux plus stoïques. — Enfin, rien n'égale la grandeur du récit mesuré : « *Le perfide Renaud me fuit!* » qui précède la catastrophe finale. Armide s'élève peu à peu au paroxysme de l'exaltation : « Démons! s'écrie-t-elle, détruisez ce palais! » Et la toile baisse sur un écroulement universel.

Armide est certainement un des chefs-d'œuvre les plus accomplis de l'art lyrique.

Gluck a écrit cinquante opéras. La postérité ne connaîtra que ses cinq ouvrages français : *Orphée*, *Alceste*, *Armide* et les deux *Iphigénie*, œuvres sublimes, dont chacune suffirait à immortaliser un compositeur. Aussi s'est-il rencontré un dilettante enthousiaste et vraiment épris de ce grand art, qui résolut de leur consacrer comme un monument spécial et magnifique destiné à les porter à travers les âges les plus reculés. C'est de Mlle Pelletan dont nous voulons parler (les femmes, plus que les hommes, ont souvent de ces entraînements généreux). Elle décida, avec la collaboration d'un musicien éclairé, M. Damcké, d'entreprendre la publication des partitions d'orchestre des cinq œuvres immortelles dont nous venons de parler et de n'épargner ni les soins ni l'argent nécessaire pour créer une édition splendide et incomparable. Déjà on peut admirer chez l'éditeur Richault trois de ces partitions : *Alceste* et les deux *Iphigénie*. Les recherches les plus minutieuses

ont été faites au sujet de ces ouvrages, ainsi qu'en témoignent les préfaces et notes qui les précèdent. Aucun document n'a été oublié.

Malheureusement la mort des deux artistes dévoués à cette noble tâche est venue interrompre cette admirable publication. Qui la continuera ? On a fait appel à M. Camille Saint-Saens qui aurait promis son concours pour l'achèvement de ce pieux monument.



CATALOGUE DES ŒUVRES DE GLUCK

I

ŒUVRES DRAMATIQUES

1741. *Artaserse*, de Métastase, pour Milan.
1742. *Demofoonte*, du même, pour Milan.
Demetrio ou *Cleonice*, du même, pour Venise.
Ipermnestra, du même, pour Venise.
1743. *Artamene*, pour Crémone.
Siface, pour Milan.
1744. *Fedra*, pour Milan.
1745. *Alessandro nell'Indie, ou Poro*, de Métastase, pour Turin.
1746. *La Caduta dei Giganti*, pour Londres.
Piramo e Tisbe, pastiche, pour Londres.
1748. *Semiramide riconosciuta*, de Métastase, pour Vienne.
1750. *Telemacco*, pour Rome.
1751. *La Clemenza di Tito*, de Métastase, pour Naples.
1754. *Gli Cinesi*, pour Vienne.
Il Trionfo di Camillo, pour Rome.
Antigono, de Métastase, pour Rome.
1755. *La Danza*, de Métastase, pour Laxenbourg.
Airs nouveaux de la pastorale *les Amours champêtres*, pour Vienne.
1756. *L'Innocenza giustificata*, pour Vienne.
Il Re pastore, de Métastase, pour Vienne.
Le Chinois poli en France, opéra comique, pour Laxenbourg.
Le Déguisement pastoral, vaudeville, pour Schœnbrunn.
1757. *L'Ile de Merlin*, vaudeville, pour Schœnbrunn.
La Fausse Esclave, opéra comique, pour Vienne.
1759. *Cythère assiégée*, pour Vienne.
1760. *L'Ivrogne corrigé*, opéra comique, pour Vienne.
Tetide, de Migliavacca, pour Vienne.
1761. *Le Cadi dupé*, opéra comique, pour Vienne.
Don Juan, ballet, pour Vienne.
1762. *On ne s'avise jamais de tout*, vaudeville, pour Vienne.
L'Arbre enchanté, vaudeville, pour Vienne.

1762. *Il Trionfo di Clelia*, de Métastase, pour Bologne.
Orfeo, de Calzabigi, pour Vienne.
1763. *Ezio*, de Métastase, pour Vienne.
1764. *La Rencontre imprévue, ou les Pèlerins de la Mecque*, opéra comique de Dancourt, pour Vienne.
1765. *Il Parnasso confuso*, de Métastase, pour Schœnbrunn.
Telemacco, ou l'Isola di Circe, nouveau travail pour Vienne.
1766. *La Corona*, de Métastase, pour Vienne.
1767. *Alcesta*, de Calzabigi, pour Vienne.
1769. *Paride ed Elena*, de Calzabigi, pour Vienne.
Le Feste d'Apollo, pour Parme.
Bauci e Filemone, pour Parme.
Aristeo, pour Parme.
1774. *Iphigénie en Aulide*, du Bailly du Rollet, Paris.
Orphée français, pour Paris, de Moline.
1775. *L'Arbre enchanté*, de Vadé, opéra comique, nouveau travail pour Versailles.
Cythère assiégée, nouveau travail pour Paris.
1776. *Alceste* française, pour Paris, paroles de du Rollet.
1777. *Armide*, de Quinault, pour Paris.
1779. *Iphigénie en Tauride*, de Guillard, pour Paris.
Echo et Narcisse, pour Paris.

II

MUSIQUE D'ÉGLISE OU DE CHAMBRE

1. *De Profundis*, pour chœur et orchestre.
2. *Le huitième Psaume*, Domine, Deus noster, etc.
3. Lieder de Klopstock avec accompagnement de piano : 1° *Chant de la Patrie ;* 2° *Nous et vous ;* 3° *Chant de la bataille ;* 4° *Le Jeune Homme ;* 5° *La Nuit d'été ;* 6° *les Tombes prématurées ;* 7° *l'Inclination ;* 8° *Bienvenue : O lune au disque argenté.*
4. Avec Salieri, *le Jugement dernier*, oratorio-poème du chevalier Royer.



FIN

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

BIOGRAPHIE DE GLUCK

DEUXIÈME PARTIE

LE SYSTÈME DE GLUCK

TROISIÈME PARTIE

LES ŒUVRES FRANÇAISES DE GLUCK

IMPRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER. — IMPRIMERIE CHAIX. — RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 8556-1.




NOTICES BIOGRAPHIQUES

PUBLIÉES AU MÉNESTREL

Édition de luxe grand in-8°, avec portraits et autographes

AUBER, sa vie et ses œuvres, par B. JOUVIN . . . . 3 fr.

BOIELDIEU, sa vie et ses œuvres, par G. HÉQUET 3

BEETHOVEN, sa vie et ses œuvres (2e édition, revue et augmentée), par H. BARBEDETTE 3

F. CHOPIN, sa vie et ses œuvres (2e édition, revue et augmentée), par H. BARBEDETTE. 3

FÉLICIEN **DAVID**, sa vie et ses œuvres, par AZEVÉDO . . . 3

GLUCK, sa vie, son système et ses œuvres, par H. BARBEDETTE 3

F. HALÉVY, récits, impressions et souvenirs, par son frère, LÉON HALÉVY. 3

J. HAYDN, sa vie et ses œuvres, par H. BARBEDETTE . . . . 3 fr.

F. HEROLD, sa vie et ses œuvres, par B. JOUVIN 3

MENDELSSOHN, sa vie et ses œuvres, par H. BARBEDETTE 3

MEYERBEER, sa vie et ses œuvres, par HENRI BLAZE DE BURY . 3

MOZART, l'homme et l'artiste, par VICTOR WILDER 6

ROSSINI, sa vie et ses œuvres, par AZEVÉDO 5

F. SCHUBERT, sa vie et ses œuvres, par H. BARBEDETTE 3

R. WAGNER et la nouvelle Allemagne musicale, par A. DE GASPERINI. 3

WEBER, sa vie et ses œuvres, par H. BARBEDETTE. 3

M.-I. GLINKA, d'après ses mémoires et sa correspondance, par OCTAVE FOUQUE. Prix : 3 francs.

De la réforme des études du chant au Conservatoire, par GUSTAVE BERTRAND, 1 brochure grand in-8°, net : 3 francs.

L.-A. PONCHARD, notice par AMÉDÉE MÉREAUX, 2 francs.

Les Clavecinistes (de 1637 à 1790) par AMÉDÉE MÉREAUX.
Volume texte, grand in-4°, avec dessins et portraits des plus célèbres clavecinistes.
Prix net : 10 francs.

A. MARMONTEL

CONSEILS D'UN PROFESSEUR SUR L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE
ET L'ESTHÉTIQUE DU PIANO

PREMIER VOLUME
Conseils d'un professeur
Prix net: 3 francs.

DEUXIÈME VOLUME
Vade-Mecum-Catalogue
Prix net: 3 francs.

Les deux volumes réunis : net 5 francs.

SILHOUETTES ET MÉDAILLONS

Les Pianistes célèbres
Prix net: 5 francs.

Les Symphonistes virtuoses
Prix net: 5 francs.

Virtuoses contemporains, un volume in-16, net : 5 francs.

TH. LEMAIRE et H. LAVOIX fils,
Le Chant, ses principes et son histoire, ouvrage divisé en deux parties, un vol. in-8°, prix net . . . . 12 fr.

E. DAVID et MATHIS LUSSY.
Histoire de la notation musicale depuis ses origines jusqu'à nos jours, un vol. in-4°, prix net . . 20 fr.

IMPRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER. — IMPRIMERIE CHAIX. — RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 8538-2.

